



***EL CIELO DE LIMA DE JUAN GÓMEZ BÁRCENA:
SU POÉTICA DE LA FICCIÓN***

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER
MÁSTER EN ESTUDIOS LITERARIOS
Facultad de Filología
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Autora: MARÍA LUISA HERNÁNDEZ GARCÍA
Dirigido por: DR. ÁNGEL GARCÍA GALIANO

Convocatoria: Junio
Curso académico 2014-2015

Con mi agradecimiento:

A Ángel García Galiano, por su inestimable orientación y estímulo, sin los que este trabajo no habría sido posible.

A Fernando Ángel Moreno, maestro y amigo, que ha contribuido enormemente a mi formación en teoría de la literatura.

A Eugenia Popeanga, José Manuel Lucía, Aurora Conde, Ignacio Díez, Luis Martínez-Falero, Antonio Garrido Domínguez, y los demás profesores y profesoras del Máster de los que he sido alumna o que han tenido la gentileza de dejarme asistir como oyente a sus clases.

A Andrea Schmitz, Catalina Badea, Olga Borshchak, Concha Miranda, Alfonso Sánchez, Mario Aznar, Danfeng Jin, Gonzalo Montero, Carola Farci, Laura Santiago, Irene Villarejo, Alexandra Rodríguez, Teresa Merino, Ana Abril, María Cacho, Laura Piñeiro, Sergio Santiago, Sofía Nicolás, Pablo Romero, Irene Díaz, Borja Fernández, Konstantinos Tzotzos, Luis Javier Pisonero, Rocío Rubio, Gabriela Martínez, Marta Jiménez, Raquel Moraleja, y las demás compañeras y compañeros con quienes he compartido, a lo largo de estos dos cursos, la maravillosa aventura de aprender.

A Graciela Reyes, por su incansable tarea investigadora y su amistad a través del Atlántico.

A Yannick Hernández Bourslon-Buon, Martina, Vicente, Gaël, Niamh, Marina, Javier, Angelines, Paula, y mis demás familiares y amigos, por su incondicional apoyo y complicidad.

A Juan Gómez Bárcena, por haber creado la sugerente novela que ha dado lugar a este estudio.

“Los lectores tienen una invitación permanente para visitar o hacer uso de la inmensa biblioteca donde se conservan los reinos imaginarios”.

(Lubomír Dolezel, *Heterocósmica*)

ÍNDICE

NOTA PREVIA: Sobre el sistema de citas y referencias bibliográficas.....	7
--	---

1. INTRODUCCIÓN

1.1. IDEA GENERAL DEL TRABAJO	9
1.2. METODOLOGÍA	11
1.2.1. Elección del marco teórico	11
1.2.2. La definición de ficción	12
1.2.3. El ámbito de la poética y el de la retórica.....	17
1.2.4. Poéticas de la ficción	20
1.2.4.1. Cervantes y el espejo del pacto de ficción	20
1.2.4.2. Henry James y los reflectores lúcidos.....	22
1.2.4.3. García Márquez y la creación del Aleph	25
1.2.4.4. Cortázar y el narrador escindido	26
1.2.5. Estilos de narrar	28
1.3. SOBRE EL AUTOR Y LA NOVELA	30
1.3.1. Breve semblanza del autor	30
1.3.2. Argumento y estructura	31

2. POÉTICA SUBYACENTE

2.1. NARRADOR	35
2.1.1. Primer capítulo.....	35
2.1.2. Segundo capítulo.....	39

2.1.3. Tercer capítulo	51
2.1.4. Cuarto capítulo.....	55
2.1.5. Breve apunte sobre sintaxis y léxico.....	55
2.2. CREACIÓN DE PERSONAJES	56
2.2.1. Cómo se han creado los personajes de la novela.....	57
2.2.2. Cómo dice el narrador que se debe crear un personaje	63
2.2.3. Cómo los personajes de la novela crean un personaje	64
2.2.4. Cómo dicen los personajes de la novela que se deben crear los personajes y tramas	67
2.3. TIEMPO.....	69
2.4. ESPACIO.....	70
3. CONCLUSIONES	73
4. BIBLIOGRAFÍA	
4.1. FUENTES PRIMARIAS	79
4.2 FUENTES SECUNDARIAS	81
ANEXOS	
I. Operadores modales	87
II. Niveles de narración y tipos de narrador	89
III. El tiempo en <i>El cielo de Lima</i>	91
IV. Mundos contenidos en <i>El cielo de Lima</i>	93

NOTA PREVIA: Sobre el sistema de citas y referencias bibliográficas.

Tras analizar los diferentes procedimientos normalizados de citación y bibliografía, he optado por el sistema Harvard, si bien en un primer momento pensé en utilizar el de la American Psychological Association (APA), del que hay abundantes recursos en línea (*vid.* p. ej. APA 2003; Massei University s. f.; Zabala Trías 2009).

Aunque ambos son similares y comparten la característica, cada vez más extendida en trabajos científicos, de llevar el año a continuación del autor en lugar de al final de la referencia, he decidido usar el de Harvard, siguiendo con ligeras variantes las pautas especificadas sobre dicho sistema en el libro *El español académico* de M^a Luisa Regueiro y Daniel Sáez (2013: 127-151, 155-156), por varios motivos:

- El mantenimiento del nombre completo de los autores, opcional en este sistema (*vid.* 2013: 146), en lugar de su abreviación a las iniciales; dado que en las actuales circunstancias considero relevante desde un punto de vista sociológico potenciar la visibilidad de las autoras.
- El que este sistema permite explícitamente la inclusión, cuando no coincidan (*vid.* 2013: 145), del año de la edición original -entre corchetes-, a continuación del año de edición -entre paréntesis- [si bien yo utilizo el orden inverso, poniendo primero los corchetes con el año más antiguo¹]; puesto que considero pertinente tenerlo en cuenta para ser consciente de la originalidad y de las posibles influencias en la génesis de las obras.
- Que el sistema Harvard parece menos restrictivo que el APA a la hora de admitir la inclusión de datos complementarios; característica que me conviene porque doy el nombre del traductor en todos los libros que no están en versión original, con la intención de contrarrestar el olvido en que suele caer la labor de estos profesionales.

¹ Tal como lo he visto utilizar, por ejemplo, en Dolezel (1998: 16). El motivo de esta elección es que veo más natural leer la secuencia en orden ascendente: p. ej. ([1892] 1969: 57).

Tanto de uno como de otro he encontrado varias versiones en la red o impresas que difieren en pequeños detalles [*cfr.* p. ej. Anglia Ruskin University 2015 *vs* Regueiro y Sáez 2013], lo que en ocasiones me ha suscitado dudas en cuanto a cuál sea la manera más idónea de referenciar las citas y la bibliografía incluso dentro de las normas de un mismo procedimiento; pero lo importante en cualquier caso, como dicen Regueiro y Sáez (20013: 165), es:

- 1) Optar por un sistema.
- 2) Elegir unos parámetros dentro de éste.
- 3) Ser coherente en su utilización a lo largo de un mismo texto, pauta que he intentado seguir en este trabajo.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. IDEA GENERAL DEL TRABAJO

Tras muchos años trabajando en administración, tuve la oportunidad de jubilarme para retomar la vocación investigadora que alentó fuertemente mi vida durante el tiempo en que simultanéé los estudios de Filología Hispánica, aquí en la Universidad Complutense, con el diario quehacer en las oficinas de una fábrica, desde la que pasé luego a la Administración del Estado, siempre volcada en las tareas que me correspondían y emprendiendo actividades para mejorarlas, pero añorando no haberme dedicado a la indagación y transmisión del conocimiento en áreas como el lenguaje, la literatura y la filosofía, cuya atracción se ha mantenido vigente en mi ánimo desde que finalicé mi licenciatura en Literatura Hispánica allá por 1979.

Arribé así al Máster de Estudios Literarios y durante estos dos cursos he asistido ilusionadamente al desplegarse ante mí de los desarrollos experimentados por la teoría de la literatura durante los últimos treinta y cinco años, gracias sobre todo a asignaturas como Teoría y estructura del lenguaje literario, Transgresión y transformación de los géneros literarios, La literatura sin atributos, Corrientes y tendencias en la literatura y las artes europeas, Nuevas tecnologías y sus aplicaciones en los estudios literarios... y tantas otras que me han aportado la visión de los sucesivos paradigmas y de los términos actuales del debate.

En este sentido, ha sido interesante descubrir el abismo al que se asoma el sujeto posmoderno, atisbar la complejidad de los imaginarios colectivos, adentrarme en las vicisitudes del análisis estructuralista, que aunque sobrepasado por las tendencias actuales sigue vigente en muchos puntos, conocer nuevas formas de relato y analizar los mecanismos de transmisión y canonización de los textos y su relación con lo visual y otras modalidades del arte, así como algunos de los planteamientos de la literatura comparada.

A lo largo de estos estudios, he tenido ocasión de profundizar en la ruptura ontológica y epistemológica en que el devenir del pensamiento y de la historia ha sumido a nuestra civilización occidental en el curso del último siglo y sus repercusiones en el ámbito narrativo; y me he adentrado en la lectura de autores cuyas obras son paradigmáticas de esta nueva situación: Hermann Broch, Virginia Woolf, Andréi Platónov, João Guimarães Rosa, Julio Cortázar, Kurt Vonnegut, Juan Goytisolo, Robert Coover, Georges Perec, W. G. Sebald, Aníbal Núñez..., en busca de aquellos elementos de estilo que pudieran llegar a configurar una nueva poética; penetrando, por otra parte, en el análisis de la ciencia-ficción y de las ficciones fantástica, maravillosa y prospectiva, así como en el conocimiento de novedosas maneras de narrar en formato hipertexto.

Ante tal cúmulo de perspectivas atrayentes, me resultaba extremadamente difícil elegir un único tema para el trabajo fin de máster. Últimamente, me debatía entre el tratamiento del tiempo en la teoría de Fredric Jameson, observable en novelas como *El nombre del mundo es bosque* de Ursula K. Le Guin, y la influencia de Philip K. Dick en la novela de Gonzalo Torrente Ballester *Quizá nos lleve el viento al infinito*, y ya había iniciado la investigación sobre este punto en concreto cuando cayó en mis manos la novela *El cielo de Lima* del joven autor Juan Gómez Bárcena, cuya calidad y potencialidad para efectuar un análisis de la poética con la que se fragua la narrativa más reciente me impulsó a abandonar, en lo que se refiere a este trabajo, las otras opciones y decidirme por el tema que finalmente voy a desarrollar: *El cielo de Lima de Juan Gómez Bárcena: su poética de la ficción*.

Expondré en primer lugar, como punto de partida metodológico, el marco teórico de referencia y la definición de los términos y límites en que voy a efectuar mi investigación, procederé luego a reseñar algunos datos sobre el autor y sobre la novela, llevando a cabo un análisis de su contenido y un primer esbozo de su estructura, para pasar finalmente a lo que constituye el meollo de este trabajo, cuyo objetivo es el desciframiento de los códigos y estrategias utilizados para construir la narración, los personajes y el espacio-tiempo, y determinar de este modo la configuración de sus rasgos de estilo y la posible originalidad de la poética subyacente.

1.2. METODOLOGÍA

1.2.1. Elección del marco teórico

A la hora de iniciar mi búsqueda teórica al comienzo del máster, ha sido decisiva la lectura del libro de Fernando Ángel Moreno (2010) *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*, el cual, aunque ceñido a un ámbito concreto, me ha facilitado la comprensión de la literatura como acto de habla retórico cuya principal característica es el establecimiento de pactos de ficción específicos de los diferentes géneros.

Habiendo adoptado este punto de vista, la presente investigación se encuadra en el marco de las teorías pragmáticas, cuyas ideas directrices, según el análisis efectuado por David Viñas ([2002] 2012) en el último capítulo de su *Historia de la crítica literaria*, el cual me ha sido de gran utilidad para apreciar el panorama de las teorías de la literatura en el siglo XX y delimitar sus líneas de pensamiento y los principales autores e inspiradores de cada una de ellas, son las siguientes:

- El carácter ficcional de los textos funciona en una relación pragmática, nacida de un pacto entre emisor y receptor.
- La obra literaria no es imitación de realidad, sino creación de realidad, pone en pie un mundo posible que se somete a sus propias reglas de coherencia.

Dado este marco teórico, procuraré basarme en los planteamientos de autores como: Lubomír Dolezel, Benjamín Harshaw, Fernando Lázaro Carreter, Félix Martínez Bonati, José M^a. Pozuelo Yvancos, Wayne Booth, Graciela Reyes, Gérard Genette..., seleccionando aquellas de sus aportaciones que sean adecuadas para mi investigación, sin desdeñar tampoco las de otros teóricos no expresamente encuadrados en la pragmática literaria, como Mieke Bal o Terry Eagleton, siempre que con todas ellas pueda lograr un corpus coherente.

El haber establecido estos límites a mi análisis no implica, por supuesto, ninguna desvalorización por mi parte de otras teorías de la literatura, pues creo que todo conocimiento puede ser enriquecedor y, eventualmente, propiciar síntesis fecundas cuando se comparan unas teorías con otras.

Por otra parte, la elección de un enfoque predominantemente teórico para este trabajo ha implicado la omisión de aspectos que en un estudio más ceñido al ámbito filológico de la literatura hispánica habrían sido pertinentes, como la biografía de Juan Ramón Jiménez o el comentario sobre sus obras y la inserción del poema dedicado a Georgina en las mismas. Hago una pequeña indagación sobre la existencia de las cartas en que está basada la novela que analizo, pero ir más allá habría supuesto embarcarme en otro trabajo; habida cuenta además del paralelismo que podría establecerse entre la mujer inventada, Georgina, con la que mantuvo JRJ una relación epistolar, la mujer real, Zenobia, con la que se casa y la joven de carne y hueso, Marga, que se suicidó por él, de la que se conserva un diario, recientemente publicado (Gil Roësset, Clark *et al* 2015), editado por el propio Juan Ramón Jiménez.

1.2.2. La definición de ficción.

Lo primero al iniciar una investigación es definir los términos teóricos. Comenzaré por la delimitación del concepto de ficción, para el que, como señala Antonio Garrido Domínguez (2011), se han dado definiciones muy diferentes a lo largo del tiempo. Aunque inicialmente me había decantado por el planteamiento de Benjamín Harshaw ([1984] 1997), para quien es básica la interacción entre un campo de referencia interno y otro externo en la configuración de la obra literaria, la lectura de *Heterocósmica: ficción y mundos posibles* de Lubomír Dolezel ([1998] 1999), me ha inclinado decididamente en favor de la teoría que expone en esta obra, de la que extraigo a continuación las ideas principales, centrándome sobre todo en las aplicables a este estudio.

Comienza Dolezel por afirmar que la consideración de las ficciones como mundos posibles “vincula la teoría literaria a una red interdisciplinaria dinámica y le proporciona el modelo de la *poiesis* que no podíamos encontrar en la narratología

«clásica»²) ([1998] 1999: 9), con la característica de que, al ser el dominio de la ficción más amplio que el de la historia, las condiciones y principios de la invención de historias serían un caso especial de la creación de ficciones. En su planteamiento, rechaza radicalmente la lectura mimética que reduce el universo ficcional al modelo de mundo único de la experiencia humana real, si bien reconoce que la imaginación poética trabaja con materiales extraídos de la realidad, a la vez que las construcciones ficcionales influyen profundamente en nuestra representación y comprensión de la misma.

Para apreciar más nítidamente la definición que propone, es relevante que analicemos previamente otras teorías sobre el estatuto de la ficción. Vemos así que, desde el punto de vista de la filosofía analítica, a inicios del siglo XX, Bertrand Russell ([1905] 1981, *apud* Dolezel [1998] 1999: 15) postulaba que los términos ficcionales carecían de referencia y las oraciones ficcionales eran falsas, agrupándose éstas con otras entidades inexistentes, como los objetos imposibles y las designaciones erróneas, mientras que para Gottlob Frege ([1892] 1973, *apud*. Dolezel [1998] 1999: 17) los términos ficcionales, aunque sin referencia a una entidad existente, tenían un significado constituido por su sentido, su manera de presentar esa referencia inexistente. Con la publicación de la obra de Saussure ([1916] 1971, *apud*. Dolezel [1998] 1999: 18), se pone de manifiesto el papel semiótico activo del lenguaje, propugnando que convencionalmente asignamos significados a los significantes, con independencia de cuál sea su referencia y de que ésta exista o no, estableciéndose así las bases para el desarrollo de ulteriores teorías sobre la referencia poética.

La doctrina mimética, por el contrario, venía defendiendo, desde sus orígenes en Grecia, que las entidades ficcionales derivaban de la realidad, eran imitaciones o representaciones de entidades realmente existentes. A las entidades ficcionales les corresponderían particulares que representarían a particulares reales y, en teorías posteriores como la de Auerbach ([1946] 1993, *apud*. Dolezel [1998] 1999: 22) en su obra *Mímesis*, a universales reales, siendo de este modo el mundo real el universo de

² Utilizo este tipo de comillas « » en el interior de las citas, con objeto de distinguirlas de las que encierran las mismas “ ” cuando no se hallan en párrafo exento. Efectué la misma elección en dichos párrafos exentos, aunque ahí no sería necesaria, para mantener la coherencia y evitar que puedan parecer indebidamente entrecomillados. He desestimado el empleo de la comilla simple ‘ ’, recomendado para estos casos, porque en ocasiones se juntaban tres comillas iguales, por ejemplo en las citas que son parlamentos de los personajes, presentando a mi parecer un aspecto un tanto confuso ““ ””

discurso de los textos ficcionales. En las doctrinas pragmáticas, sin embargo, la ficcionalidad se explica como una convención del acto de habla. En este sentido, si bien para John Searle el autor de una obra de ficción sólo fingiría realizar una serie de actos ilocutivos ([1969] 1980, *apud.* Dolezel [1998] 1999: 27), investigadores posteriores (*vid.* Domínguez Caparrós, [1981] 1987; Garrido Domínguez, 2011: 98, 201), como Félix Martínez Bonati ([1978] 1997), sostienen que se trata de actos de habla reales.

Dolezel, siguiendo el criterio expuesto por Thomas Pavel ([1986] 1989, *apud.* Dolezel [1998] 1999: 29), para quien la ficción es una noción tanto pragmática como semántica, puesto que la organización del espacio cosmológico obedece a razones pragmáticas al tiempo que la estructura es claramente semántica, propone integrar los aspectos pragmáticos de la creación de ficciones en una teoría unitaria de la ficcionalidad, con la semántica ficcional como núcleo. Dicha teoría se fundamenta en la sustitución del marco del mundo único por el de mundos múltiples propuesto por Saul Kripke ([1972] 1985, 31-32, *apud.* Dolezel [1998] 1999: 30), para quien, a diferencia de Leibniz que les concedía un estatuto ontológico de realidad, los mundos posibles se estipulan, no son descubiertos: de este modo los mundos posibles de la lógica son modelos interpretativos, los de la filosofía cosmológicas coherentes derivadas de axiomas, los de la ciencia natural diseños alternativos del universo y los de la ficción artefactos producidos por actividades estéticas. Siguiendo esta teoría, Dolezel afirma que los mundos ficcionales de la literatura “son un tipo especial de mundo posible; son artefactos estéticos contruidos, conservados y en circulación en el medio de los textos ficcionales” ([1998] 1999: 34-35).

“A los mundos ficcionales y a sus componentes, los particulares ficcionales, se les concede una condición ontológica definida, la condición de posibles sin existencia real” ([1998] 1999: 35). Poseen, gracias al marco de los mundos posibles, una referencia ficcional. Son ontológicamente diferentes de las personas, los sucesos y los lugares reales. Cuando un mismo individuo aparece en mundos posibles diferentes, se trata de versiones, de réplicas, nunca idénticas. “Como posibles sin existencia real, todas las entidades ficcionales poseen la misma naturaleza ontológica [...] el Londres de Dickens no es más real que el País de las Maravillas de Carroll” ([1998] 1999: 39).

No existe justificación alguna para la existencia de dos semánticas de la ficcionalidad, una proyectada para la ficción «realista», la otra para «fantasía». Los mundos ficcionales no están constreñidos por los requisitos de verosimilitud, veracidad o probabilidad; se conforman por medio de factores estéticos históricamente cambiantes tales como los objetivos artísticos, las normas tipológicas y genéricas, los estilos del periodo y los individuales. La historia de los mundos ficcionales de la literatura es la historia de un arte. ([1998] 1999: 40-41).

Los mundos posibles de la semántica lógica son completos, por el contrario los mundos ficcionales son incompletos. Se trata de pequeños mundos posibles, moldeados por limitaciones globales concretas, conteniendo un número finito de individuos que son composibles, es decir ajustables a los parámetros de ese mundo y por lo tanto capaces de interactuar en el mismo. “Los mundos ficcionales de la literatura son productos de la *poiesis* textual [...], el autor crea un mundo ficcional que no estaba disponible antes de ese acto” ([1998] 1999: 47). “Gracias a la fuerza ilocutiva especial del texto literario, los posibles se hacen existentes ficcionales, los mundos posibles se convierten en objetos semióticos” ([1998] 1999: 47).

Hay una actividad textual de representación del mundo real, por medio de informes, hipótesis, etc. y una actividad textual constructora de mundos, cuyos enunciados no son ni verdaderos ni falsos en relación con el mundo real. No obstante, los textos ficcionales admiten en su seno tanto comentarios ficcionales, que incumben a las entidades del mundo ficcional, como digresiones representativas, que reclaman validez en el mundo real y están por tanto sujetas a sus condiciones de verdad. El mundo ficcional es, por otra parte, real en el sentido de que existe como artefacto que podemos parafrasear y a cuya lectura podemos acceder.

Por otro lado, tanto las narraciones ficcionales como las no ficcionales se caracterizan por la presencia de una historia, de una cadena, más o menos compleja, de sucesos. La semántica de la ficción analiza las condiciones macroestructurales de la generación de historias, así como las microestructuras (objetos, estados, sucesos, personas, actos e interacciones) que son pertinentes según el tipo de mundo creado.

Los mundos ficcionales son, en esta teoría, macroestructuras cuyo orden está determinado por restricciones globales a partir de dos tipos de macrooperaciones

organizativas: la selección, que fija qué categorías se admiten en el mundo en construcción, y la modelización, que determina el potencial para producir historias según los operadores modales que se elijan para estructurarlo, es decir las condiciones de posibilidad (operador alético), permisión (deóntico), valoración (axiológico) y conocimiento (epistémico) que se le atribuyan y su cuantificación en cuanto a ausencia o presencia total o parcial de las mismas (*vid. infra* p. 87: Anexo I). Se pueden construir así mundos diádicos, en los que se unifican en un único mundo ficcional dos dominios en los que reinan condiciones modales contrarias, por ejemplo el mundo mitológico, fuente de la ficción fantástica, en el que se combinan un dominio natural y otro sobrenatural.

Los textos ficcionales son actos de habla performativos que al estar exentos de la evaluación de verdad llevan a cabo una función de autenticación. “El productor real del texto completo es el autor; no obstante, su textura, sus rasgos formales, semánticos e ilocutivos están determinados por la oposición entre el discurso del narrador y el discurso de los personajes” ([1998] 1999: 211-212). La textura narrativa básica combina dos tipos de discurso: la narración de un narrador anónimo e impersonal, en 3ª persona, y el estilo directo de los personajes ficcionales. El narrador en 3ª persona no puede mentir ni errar, mientras que la autoridad de los personajes ficcionales se funda en el consenso y la coherencia dentro de la propia ficción.

Prosigue luego Dolezel con el análisis de otros tipos de narrador y las variaciones de su fiabilidad: el heterodiegético por boca del cual hablan los personajes, menos creíble que el heterodiegético puro; y el homodiegético y autodiegético, creíbles en una gradación que depende de la calidad de sus fuentes dentro de la ficción, pero cuya incredibilidad en el caso de ausencia o poca fiabilidad de éstas queda compensada por su equiparación, convencionalmente legitimadora, con el narrador omnisciente. Analiza asimismo la anulación de la autenticación a través de la ironía, la metaficción y las contradicciones lógicas.

Siguen capítulos muy interesantes, que omito por no ser pertinentes para este estudio, en los que se aborda la reconstrucción del mundo por parte del lector en función de la densidad del texto, esto es de su textura explícita, implícita o ausente; la transformación actual del mundo mítico diádico, por una parte, en el mundo híbrido, sin

frontera entre los dominios natural y sobrenatural, de *La metamorfosis* de Kafka y, por otra, en los mundos diádicos de *El Castillo* y *El proceso*, del propio Kafka, donde el dominio sobrenatural ha sido reemplazado por el dominio de lo invisible; la diferencia entre intertextualidad (conexión a través de la textura) y transducción literaria (conexión no sólo de las texturas sino también de los mundos ficcionales contenidos en las mismas), cuyo prototipo es la traducción; y finalmente las reescrituras, que dan lugar a mundos paralelos (cuando se limitan a la traslación a un escenario espacial o temporal distinto), complementarios (cuando extienden el campo del protomundo al rellenar sus huecos) o antagónicos (que minan o niegan la legitimidad del primero).

Dolezel ([1998] 1999) denomina al mundo que está fuera de los mundos creados por la ficción *mundo natural*, de manera que, si queremos conciliar ambas teorías, podemos equipararlo a los *campos de referencia externos* de Harshaw ([1984] 1997), paralelos al *campo de referencia interno* que constituye el horizonte de referencias inherente al mundo construido.

1.2.3. El ámbito de la poética y el de la retórica

Ha pasado mucho tiempo desde que Aristóteles, allá por el siglo IV a.C., forjara ambos términos en sus obras sobre el arte poética y sobre la retórica:

Hablemos de la poética y de sus diferentes tipos, del efecto que cada uno tiene, de cómo hay que componer las fábulas si se quiere que la poesía sea bella, también de cuántas y de qué tipo son sus partes y de las restantes cosas que son propias de la misma investigación. *Arte poética*, I, 1447a1 (2003: 47).

“Entendamos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer” *Retórica*, I-2.1, 1355b25 (1990: 173).

Desde entonces, como bien señala Terry Eagleton en su libro *Cómo leer un poema* ([2007] 2010: 18-25), ha habido muchas definiciones, con conceptos a veces fusionados, a veces contrapuestos. De ser la poética una parte de la retórica en el mundo griego se pasó, en el Imperio romano tardío y la Alta edad media, a la fusión de ambas

disciplinas bajo el nombre de retórica, ya que ésta, habiendo perdido su finalidad pública, se identificó en la práctica con la primera. Como tal retórica, cuyo contenido se circunscribía al de la antigua poética en cuanto normativa para la redacción correcta de textos, se estudió prestigiosamente en toda la Edad media y en el Renacimiento, fue denigrada por la mentalidad científica del siglo XVIII, que -al igual que en su tiempo hiciera Platón- la consideraba un arte de la vacuidad, la pomposidad y la mentira, y rechazada en el XIX por los románticos, que la vieron como un lenguaje acartonado, opuesto ¡oh paradoja! al de la poesía en que aspiraban a expresar sus sentimientos. La retórica experimentó sin embargo una revalorización súbita en el propio siglo XIX, concluye Eagleton ([2007] 2010: 25), cuando Friedrich Nietzsche argumentó que todo el lenguaje es retórico, está hecho de tropos y figuras; línea en la que después le han seguido teóricos posmodernos como Jacques Derrida y Paul de Man.

Paralelamente, el estudio de la retórica habría sido restringido al de la metáfora por investigadores como los del Grupo de Lieja (también conocido como Grupo μ), según pone de manifiesto Genette en *Figures III* (1972: 33), así como al de otras figuras, en el pormenorizado análisis que hace este grupo de investigadores neoretóricos en su obra *Retórica General* ([1970] 1987), tras la recopilación de la retórica clásica llevada a cabo por Heinrich Lausberg ([1960] 1976) en su *Manual de retórica literaria*, labor continuada en nuestro país por José Antonio Mayoral (2005).

Tendríamos, en consecuencia, actualmente, tres usos en vigor de la palabra *retórica*: 1) En su sentido etimológico y más extendido, como ciencia de la persuasión, que es el que utiliza la pragmática literaria, nuevamente prestigioso en una sociedad en la que como en la Grecia clásica es preciso convencer al otro; 2) en su acepción popular denigratoria, como discurso mentiroso o vacuo; 3) el restringido del Grupo μ y otros teóricos neoretóricos, como lenguaje elaborado con tropos y figuras.

Por otro lado, volviendo al término *poética*, comprobamos, como indica Fernando Lázaro Carreter en su introducción a *Estudios de Poética* (1976: 9-30), que reaparece con fuerza en el siglo XX, reivindicado por los formalistas rusos desde el inicio mismo de sus teorías, antes de los años 20 (*vid.* Sanmartín Ortí: 2008; Todorov: 1965) -si bien no se produjo la difusión de las mismas en Occidente hasta los años 60-; paralelamente por Paul Valéry en 1938, en su primera lección de la recién creada

cátedra de Poética del Colegio de Francia ([1938] 1957: 1341, *apud* Lázaro Carreter 1976: 12-13); y luego por Roman Jakobson, en la conferencia, ampliamente difundida, que pronunció en 1958 en la Universidad de Indiana sobre *Lingüística y Poética* ([1958] 1974: 123-173); extendiéndose su uso con el significado definido implícitamente por Roland Barthes cuando proponía la creación de una “ciencia del estudio teórico de la literatura, acorde con «la naturaleza verbal de su objeto»” (Barthes 1966: 56, *apud* Lázaro Carreter 1976: 19), que el propio Lázaro Carreter propugna.

Si analizamos en qué relación se encuentran ambos términos actualmente, vemos que a la luz de la pragmática literaria, en la que la literatura se define como un acto retórico de creación de mundos ficcionales, dicha relación sería de subordinación de la poética a la retórica, tal como ocurría en la época de Aristóteles.

En efecto, su estatus actual está claro ateniéndonos al punto de vista de la pragmática literaria: si la poética es la creación de ficciones y la creación de ficciones es un acto retórico, entonces la poética es una parte de la retórica.

Dado que Dolezel considera, como antes veíamos, la narratología como una parte del estudio de la ficción, la relación entre las tres disciplinas, dentro del ámbito de la pragmática literaria, se podría representar del siguiente modo:

RETÓRICA: Ciencia que estudia la creación de discursos.

POÉTICA: Ciencia que estudia la creación de ficciones.

NARRATOLOGÍA: Ciencia que
estudia la creación de historias.

Hay un sentido más amplio de poética, en cuanto estudio de la creación en general³, que es en el que se utiliza cuando se habla de *poéticas*, ya sean de la ficción o de otro arte, como es mi caso en este trabajo, en el que uso el término para referirme a diferentes maneras de crear ficciones en el ámbito literario.

Podría parecer que hay una contradicción y que los términos *poética* y *retórica* se confunden cuando observamos que dos autores, José M^a. Pozuelo Yvancos ([1993] 2010) y Wayne Booth ([1961] 1974), titulan sendas obras con análogo objeto de estudio como *Poética de la ficción* y *La retórica de la ficción*, pero la contradicción es sólo aparente, ya que en Booth la retórica, al ser especificada como de la ficción, se refiere expresamente al estudio de los discursos que instauran ficciones, es decir a la poética; mientras que Pozuelo Yvancos usa el término *poética* en su sentido general, en el que la creación de ficciones es sólo una de las artes que constituyen su objeto, y por eso necesita añadir “de la ficción”; de haberlo utilizado como Booth en su sentido restringido dentro del campo de la pragmática literaria, campo al que no obstante se adscribe la investigación que lleva a cabo en su obra, le habría bastado con poner como título *Poética*.

1.2.4. Poéticas de la ficción

Antes de analizar la del libro que nos ocupa, haré una breve inmersión en las poéticas de la ficción de varios autores cuyos planteamientos supusieron en su momento una novedad en la manera de escribir novelas.

1.2.4.1. Cervantes y el espejo del pacto de ficción

Pozuelo Yvancos en su libro *Poética de la Ficción* ([1993] 2010) realiza los siguientes comentarios a propósito de Cervantes:

³ Por ejemplo, Gaston Bachelard ([1957] 1994, [1960] 2011) usa el término para referirse al estudio de la configuración del espacio en la imaginación poética en *Poética del espacio* y al de la captación de imágenes emergentes en *Poética de la ensoñación*.

“El autor del Quijote ha llegado a plantear con una profundidad no superada las cualidades de la representación ficcional y de sus límites [...] [que son] los del propio juego” ([1993] 2010: 25). “La credulidad de don Quijote hacia las novelas, su incapacidad para distinguir dónde se encuentra la frontera separadora de lo real y lo ficcional, lo verdadero y lo inventado, convierte al Quijote entero en una poética de la ficción” ([1993] 2010: 26).

“El discurso novelesco del Quijote es un discurso nacido por los libros, que constituye un debate sobre los libros sin dejar de ser nunca, él mismo, un libro donde el límite de lo ficcional/verdadero termina por ser genialmente especular, borrado y reiniciado a cada momento [...]. La mirada cervantina es una construcción literaria que no tiene vocación de alcanzar ninguna consecuencia al juego –trascendental- de la ficción” ([1993] 2010: 28).

La segunda parte no es construida aparentemente como representación mimética sino que parece meta-mimética, especular para con lo libresco, espejo de la realidad que don Quijote está obligado a ser para sostener su propia identidad de caballero –y personaje de libro- que sin duda ya es para el resto de los personajes y para los lectores todos, los lectores «de dentro» y nosotros mismos, según manifiesta Foucault [[1966] 2010: 53-56]. (Pozuelo [1993] 2010: 33).

En el episodio de la cueva de Montesinos, “el problema de lo «verdadero» no se dirime en el territorio de lo sucedido o histórico sino en el juego de «credibilidad» [...], en lo consensuado como creíble y en el necesario interés de los intervinientes en el pacto ficcional” ([1993] 2010: 37). “El dominio de lo verdadero coincide con el verosímil estético y su necesidad es la de la composición que suscita el deleite a los ojos del entendimiento de sus lectores” ([1993] 2010: 62).

Como se deduce de los anteriores comentarios, Cervantes, al construir el Quijote, muestra dentro de la propia obra el espejo del pacto de ficción que la constituye.

1.2.4.2. Henry James y los reflectores lúcidos

La poética del escritor Henry James (Nueva York, 1843 – Londres, 1916), tal como la expone en su breve ensayo, de poco más de veinte páginas, *El arte de la ficción* ([1884] 1992), publicado en Londres en 1884 en respuesta al ensayo homónimo del crítico Walter Besant, es, en sus propias palabras, como sigue:

La única razón de existir de la novela es que intente representar la vida [...] La analogía entre el arte del pintor y el arte del novelista es, a mi modo de ver, completa [...] Le da gran talla [al novelista, por encima del historiador] el hecho de que tenga a la vez tanto en común con el filósofo y con el pintor. ([1884] 1992: 39).

La única obligación que de antemano debemos imponer a una novela [...] es que sea interesante [...] Pero no habrá intensidad en absoluto, y por tanto ningún valor, a menos que haya libertad para sentir y expresarse. [...] [Por consiguiente, dado que] el trazado de la línea a seguir, el tono a adoptar y la forma en que se va a dar es una limitación de esa libertad [...] me parece que esta forma debe valorarse después de los hechos: después de que el autor ha realizado su elección; luego podemos seguir líneas y direcciones, y comparar tonos y semejanzas. ([1884] 1992: 47).

El poder de imaginar lo desconocido por lo conocido, de averiguar la implicación de las cosas, de juzgar el todo por una parte, la cualidad de sentir la vida en general tan intensamente que vas bien encaminado para conocer cualquier rincón especial de ella: este conjunto de dones casi puede decirse que constituyen la experiencia [objeto de la novela]. ([1884] 1992: 53).

No puedo imaginar que exista una composición en una serie de bloques, ni concebir –en ninguna novela que merezca la pena discutirse– un pasaje descriptivo que no tenga intención narrativa, un pasaje dialogado que no tenga intención descriptiva, un toque de realidad de cualquier clase que no participe de la naturaleza de la acción, ni una acción que derive su interés de ninguna otra causa que la general y única causa para el éxito de una obra de arte: la de tener claridad. Una novela es algo vivo, un todo completo y continuo, como cualquier otro organismo, y en la medida en que esté viva se comprobará, según creo, que en cada una de sus partes hay algo de cada una de las demás. ([1884] 1992: 55-56).

“El arte deriva en gran parte de su ejercicio beneficioso de ir contra viento y marea de las probabilidades, y algunos de los más interesantes experimentos de que es capaz están escondidos en el fondo de las cosas corrientes” ([1884] 1992: 61).

“[Al contrario que Zola, para quien habría cosas que deben gustar por fuerza] no soy capaz de imaginarme nada -al menos en este tema de la ficción- que tenga que gustar o disgustar a la gente” ([1884] 1992: 63). “El alcance del arte es toda la vida, todo sentimiento, toda observación, toda visión. [...] Lo primero es la capacidad para recibir impresiones directas” ([1884] 1992: 65).

“El argumento y la novela, la idea y la forma, son la aguja y el hilo, y nunca he oído que un gremio de sastres recomendara el uso del hilo sin la aguja o de la aguja sin el hilo” ([1884] 1992: 67).

Un motivo psicológico, para mi imaginación, es un objeto adorablemente pictórico; captar el matiz de su aspecto: siento como si esa idea pudiera inspirarnos trabajos ticianescos. En resumen, hay pocas cosas más estimulantes para mí que un motivo psicológico [descripción de un personaje] y, con todo, declaro que la novela [desarrollo de un argumento] me parece la más magnífica forma de arte. ([1884] 1992: 69-70).

“Estamos discutiendo el Arte de la ficción; las cuestiones de arte –en el sentido más amplio- son cuestiones de ejecución; las cuestiones de moral son totalmente otro asunto” ([1884] 1992: 73).

La única condición que se me ocurre imponer a la composición de la novela es que sea sincera. [...] No pienses demasiado en el optimismo [como cierta ficción inglesa coetánea a él] y el pesimismo [como Zola]; trata de captar el color de la vida misma. ([1884] 1992: 77).

Las aportaciones de James, que como vemos reivindica la mimesis realista, la libertad temática y de expresión, la imaginación, la observación y la correspondencia entre fondo y forma, van más allá de lo expuesto explícitamente en este breve ensayo, como podemos comprobar en el estudio de Wayne Booth ([1961] 1974) sobre retórica de la ficción, donde, al hilo de los recursos que los autores utilizan para controlar a sus lectores, analiza, entre las de otros escritores, varias de sus novelas y obras ensayísticas. Así, por ejemplo, nos hace notar como James en el prefacio a la novela corta *La figura*

de la alfombra planea establecer, siempre que sea posible, la apreciación analítica del lector por medio de algún rasgo irónico o fantástico, a fin de propiciar su colaboración.

También nos muestra como aspira a la intensidad de la ilusión, para lo que sustituye al narrador omnisciente por reflectores lúcidos, centros de conciencia, que preserven la verosimilitud de la narración. Estos reflectores son a veces opacos, pero ello no impide que funcionen como reflectores lúcidos, en cuanto que de ese modo reflejan mejor la realidad en su complejidad que si tuviesen las cosas claras en su mente. Booth echa en falta, no obstante, que en sus planteamientos teóricos no llegara a considerar un valor positivo este aspecto de la opacidad de los reflectores, que sin embargo tan acertadamente utiliza en sus obras.

Nos comenta, asimismo, que James inventa a menudo *enlaces* (“*ficelles*”), “personajes cuya principal razón de existir es dar al lector en forma dramática la clase de ayuda que necesita si ha de comprender la historia” ([1961] 1974: 96), facilitándole la aprehensión de conocimientos que de no ser por la presencia de estos personajes, como el de María Gostrey en *Los embajadores*, no le serían accesibles.

Considera también Booth que en la obra de James hay una búsqueda moral, presente en la manera en que nos muestra vívidamente los conflictos de los personajes. Por ejemplo, el protagonista de *Los embajadores*:

No fue el primer héroe en buscar una verdad moral que resolviese un conflicto entre los valores convencionales o superficiales. Pero él presagia muchas obras que, al eliminar las certezas tradicionales que pudieran proporcionarse en una obra, aviva la sensación del lector del aislamiento del personaje cuando se enfrenta con sus problemas morales y de este modo aviva el propio dilema del lector a medida que lee. ([1961] 1974: 278).

James usa, en una época en que aún no era frecuente utilizarlos, “narradores que se escapan del tema original, transmutando una idea en otra muy diferente aunque relacionada” ([1961] 1974: 327). “De hecho, algunas de sus historias presentan un doble foco que parece surgir de una incompleta fusión del tema original con el nuevo tema que se desarrolla cuando un narrador seriamente defectuoso ha sido creado para reflejar el original” ([1961] 1974: 328). En ocasiones “procura darnos la visión turbia de un

personaje reflejada en la visión, también bastante turbia, de un observador” ([1961] 1974: 321), como ocurre, por ejemplo, en *Una vuelta de tuerca*.

“El esfuerzo de James en su madurez es hallar un observador, o un grupo de observadores, para cada historia, que puedan reflejar, con su sensibilidad, la historia al lector. Es en sus mentes donde la historia realmente tiene lugar; como la sienten la siente el lector” ([1961] 1974: 321). Son, como antes apuntaba, los reflectores lúcidos, a través de los cuales la historia llega a nosotros con una naturalidad que el narrador omnisciente, tan evidentemente convencional, no puede alcanzar.

1.2.4.3. García Márquez y la creación del Aleph

De nuevo en el libro de Pozuelo Yvancos ([1993] 2010) encontramos el estudio de una poética implícita, esta vez la contenida en la novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad*.

“Los grandes escritores -Cervantes, García Márquez, entre otros muchos- han planteado sus ficciones como un desafío a las fáciles contraposiciones mundo real/mundo ficticio, literatura/realidad, proponiendo una lógica propia para su desarrollo que viera esa contraposición como un juego de entre los posibles” ([1993] 2010: 153).

En cierto sentido el éxito de esta obra es también gratitud del lector para con una novela que le ha propuesto ampliar los límites de ese pacto [de ficción] y volver a recuperar el imaginario colectivo aprendido en su experiencia de oidor de cuentos. ([1993] 2010: 153).

El narrador “asiste impertérrito a los eventos más prodigiosos, sin pestañear, sin justificarlos o cambiar de modulación o tono” ([1993] 2010: 170), pues, como afirma el propio García Márquez en *El olor de la guayaba*: “Debía contar la historia como mi abuela narraba las suyas” (G^a Márquez [1982] 1994). En este proceso de naturalización de lo narrado, “tampoco los personajes se sorprenden nunca ni parecen extrañarse por la convivencia con lo maravilloso” (Pozuelo [1993] 2010: 173); en Macondo, “nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad” (G^a Márquez [1967] 1973: 195).

El final de la novela viene a condensar toda su imagen metapoética, cuando advertimos que la lectura de los pergaminos es la clave de toda la historia de Macondo, su apertura y su cierre, su imagen total. [...], imagen del escritor y de su acto creador, de su cifrado, cuyo descifrado es el final de la totalidad del universo abierto con el libro. (Pozuelo [1993] 2010:159).

Por consiguiente, “el tiempo de *Cien años de soledad* no puede objetivarse fuera de la *mise en abyme*, del laberinto de una historia que es siempre la misma y cuya objetivación es imposible en términos histórico-temporales o en términos geográfico-espaciales” ([1993] 2010: 174), dado que en el manuscrito de los pergaminos Melquiades “concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante [⁴]” (G^a Márquez [1967] 1973: 350), un instante que condensa la propia narración, pues, como dice Pozuelo Yvancos ([1993] 2010: 160) parafraseando a Palencia-Roth (1983: 120), “Borges describe el Aleph y García Márquez lo crea”.

1.2.4.4. Cortázar y el narrador escindido

En Julio Cortázar, concretamente en uno de sus cuentos, *Las babas del diablo*, encuentra Pozuelo Yvancos ([1993] 2010), nuevamente:

la ficción como construcción artificial de mundo cuya confrontación posible con la realidad volverá a suponer la quiebra de un realismo ingenuo y la afirmación paralela de que en la escritura literaria se compromete un orden de relaciones complejas cuya sanción última es la interpretación del lector [...], [ya que] en este cuento se ha diseñado artísticamente un discurso propio sobre la construcción artística como artificio, sobre la imposibilidad de captar una compleja y múltiple dimensión de lo real que escapa inexorablemente al entramado artificial del espejo realista, de la cámara o la escritura ([1993] 2010: 227-228).

⁴ Palencia-Roth (1983: 269) señala que lo mismo ocurre en *El otoño del patriarca*, donde se concentran “todos los tiempos del universo en uno solo: el presente”.

Desde el comienzo del cuento hay vacilaciones explícitas sobre la persona del narrador [...], hay mezcla continua de la primera y de la tercera persona [...], el narrador es frecuentemente visto desde fuera, narrado por otro. [...] Por doquier se mezclan en un mismo párrafo la voz heterodiegética y la homodiegética. Incluso en una misma frase se pasa de una a otra, [...] el narrador [...] se desdobra. ([1993] 2010: 237).

“De ese modo se subraya la narración misma como un artificio” ([1993] 2010: 238).

“La duplicidad narrativa se corresponde con la distinción, en el seno del yo, dentro del mismo narrador, entre Michel y la cámara.” ([1993] 2010: 239).

El narrador es la cámara, [cuyo yo es unas veces personal y otras impersonal, pues] ha quedado identificado con la escritura y con su equivalente, la fotografía [...]. El límite del narrador es el de su medio, la escritura, y éste es reductor, falaz, engañoso. Ninguna cámara detendrá nunca la historia que su imagen fija. ([1993] 2010: 240).

En este cuento todo es interpretación. La realidad es conjeturada por el narrador, desde el horizonte siempre limitado y falaz de una cámara-escritura [...] o desde sus especulaciones. No hay una sanción superior [...]. El narrador se encuentra posicionado al nivel del lector: sometido a la vorágine indecisa de sus interpretaciones, que se ven sobrepasadas, excedidas por la lógica y el futuro propios de una historia que se rebela –y revela– ante él. ([1993] 2010:245).

Las babas del diablo es un rompecabezas sin mapa de instrucciones. [...] las piezas son incasables [...]. Pero el lector, inevitablemente, construye ese mapa, casa la fábula con su entendimiento. Si no puede hacerlo desde la coherencia del texto, porque ésta es impracticable, la reconstruye bien como metáfora, bien como metaficción [...], [pues] el juego ficcional es siempre un juego interpretativo con vocación de realidad. ([1993] 2010: 248-249).

De este modo, con la ruptura de la categoría del narrador, bifurcado entre una escritura y una cámara que muestran imágenes distintas, Cortázar nos aporta una nueva manera de mirar un mundo narrado donde lo que importa es la indefinición entre las múltiples opciones que proporciona esa mirada, espejo de nuestra propia perplejidad para comprender la existencia.

1.2.5. Estilos de narrar

Como hemos visto por los ejemplos precedentes, la clave de bóveda de la creación de ficciones está en el narrador. El estilo narrativo, la forma en que se presenta el narrador, es, junto con la configuración del tiempo y del espacio, la principal herramienta que tiene el autor de un texto de ficción para introducirnos en el mundo que va a crear.

Ciertamente en el Quijote hay elementos tanto o más importantes que el propio narrador, como los parlamentos de los personajes o el hecho de que se vean a sí mismos como tales, pero es indudable que el modo en que el narrador se dirige a nosotros, presentándonos a don Quijote como loco y a Sancho como cerril e ignorante, al tiempo que cuando se calla al cesar en la narración y dar paso al estilo directo nos muestra su cordura y sagacidad, influye notablemente en nuestra degustación de la obra. Como dice Torrente Ballester (1975) en *El Quijote como juego*, el lector no llega a tener claro si don Quijote está loco o simplemente ha decidido jugar a ser otro. Tras leer el libro de Wayne Booth ([1974] 1986) sobre retórica de la ironía, pienso que efectivamente muy bien pudiera tratarse de un narrador irónico.

De este tipo de narrador omnisciente, que, utilizando como símil el juego de cartas, podríamos decir que reparte juego, pasamos a otro que, si bien sigue siendo el portavoz del autor implícito⁵, se ve cada vez más permeado por las voces de los personajes. Así, a finales del siglo XIX, junto a narradores como los de Galdós o Tolstoi, encontramos a los de Henry James, enfocados en el punto de vista de algunos de los personajes, constreñidos a los límites de la conciencia de éstos, aunque manteniendo sintácticamente todas las características de su estatus enunciativo, es decir expresándose en estilo indirecto, con tiempos verbales, pronomes y adverbios referidos al momento de la narración.

⁵ “Una versión creada, literaria, ideal del hombre real, que es el resumen de sus elecciones en el texto” (Booth [1961] 1974: 70). En la terminología de Ricoeur (1985: 310), *autor implicado*.

Cada vez más enfocados en la conciencia de los personajes, son muchos los escritores que, ya se trate de narradores heterodiegéticos, en 3ª persona, homodiegéticos, en 1ª, testigos de los hechos, o autodiegéticos, en 1ª, protagonistas de los mismos⁶, dan un paso más y mezclan los rasgos sintácticos de la enunciación con los del enunciado, tomando adverbios y pronombres de éste, e incluso algunos tiempos verbales, para reflejar mejor los flujos de conciencia. Es el estilo indirecto libre que podemos ver en el mosaico de monólogos interiores del *Ulises* de Joyce o en *Tala* de Thomas Bernhard. En este último caso, nos hallamos ante un narrador predominantemente autodiegético, pero su discurso se ve permeado por los recuerdos de sus yoes anteriores que fluyen desordenadamente en su presente, superponiendo los ahora de ayer al de hoy.

Paralelamente, el estilo indirecto se combina no sólo con el directo, como era tradicional, sino también con el directo libre, sin acotaciones de tipo sintáctico o gráfico, a veces difícil de distinguir del indirecto libre, como señala Graciela Reyes (1984: 249), y con el indirecto casi oblicuo⁷, en el que, pese a mantenerse las marcas sintácticas del nivel de la enunciación, los pensamientos que se manifiestan por parte del narrador heterodiegético no son los del autor implícito sino los del personaje. Es el caso habitual de los narradores de García Márquez, impasibles hasta el punto de haberse convertido en meros portavoces de los personajes (1984: 214-229), según podemos comprobar en *Cien años de soledad* o *Crónica de una muerte anunciada*, donde el autor implícito ha quedado totalmente eclipsado.

Algunos autores han innovado narrando desde la 2ª persona. Es el caso de Michel Butor en *La modificación*, donde el narrador autodiegético se expresa en un monólogo que no sabemos bien si nos interpela, en busca de complicidad, o es un desdoblamiento del narrador sobre sí mismo.

Pero el desdoblamiento del narrador prosigue y en Cortázar nos encontramos, como antes veíamos, con su completa dislocación, primero en algún cuento en el que se escinde como *Las babas del diablo* o en los diálogos consigo mismo de Oliveira en

⁶ Distinción establecida por Genette en *Figuras III* (1972: 251-259), *vid. infra* p. 89: Anexo II.

⁷ Para Graciela Reyes (1984: 195-205) *oratio quasi obliqua* y para Garrido Domínguez ([1996] 2008: 275-277) *discurso cuasi indirecto*.

Rayuela y, finalmente, como señala Graciela Reyes (1984: 278), en la multiplicidad de narradores que se escriben a sí mismos en *62. Modelo para armar*.

Tras dicha disgregación del narrador, en la literatura actual podría estarse produciendo por el contrario una recuperación del antiguo modelo heterodiegético omnisciente, observable en alguna novela como *Historia de la literatura para caníbales* de Rafael Reig, donde su uso vuelve a ser frecuente; junto al predominio indudable de la auto-ficción, por parte de narradores autodiegéticos volcados en el juego de mostrar/ocultar a la persona del autor empírico en su réplica del personaje del mundo de ficción, y de la metafiction, en la que un narrador, normalmente autodiegético, reflexiona acerca de la propia construcción del texto.

Todas estas variantes tendrían en común una vuelta a la visibilidad del autor implícito, de un yo asertivo en consonancia con un tiempo histórico en el que se estaría pasando de la destrucción posmoderna a la actitud de intentar construir, y construirse coherentemente, a partir de las ruinas del sentido, impulsando un giro en la producción estética, y por ende en la literatura, dado que como dice Terry Eagleton ([2007] 2010: 17) suele haber una conexión entre los cambios históricos y la forma artística.

Veamos ahora cómo se afronta la construcción del narrador en *El cielo de Lima*, pero no sin antes haber dicho unas palabras sobre el autor y presentado brevemente el argumento y la estructura de la obra.

1.3. Sobre el autor y la novela:

1.3.1. Breve semblanza del autor

El autor de *El cielo de Lima*, Juan Gómez Bárcena, nació en Santander en 1982 y cursó las licenciaturas de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y de Historia, en la Universidad Complutense, y la de Filosofía, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ha publicado esta novela, distinguida con el Premio El Ojo

Crítico de Narrativa⁸ y el Premio Sintagma a la mejor novela española concedido por los lectores⁹, en 2014. También ha escrito las novelas *El héroe de Duranza*, por la que obtuvo en 2002 el Premio Rúa Nova de Narrativa Juvenil¹⁰, y *Farmer stop*, ganadora del Premio de Narrativa Ramón J. Sender¹¹ en 2009; y relatos, entre otros los recogidos en el volumen *Los que duermen*, publicado en 2012 y galardonado en 2014 con el Premio Tormenta al mejor autor revelación¹²; y, como crítico, ha abordado una antología de narradores menores de 30 años, *Bajo treinta*, que ha visto la luz en 2013 y en cuya selección y prólogo apuesta por la calidad de un conjunto de jóvenes autores que la actual política editorial, atenta esencialmente a los valores seguros, suele dejar fuera de campo.

En su labor de creador ha conseguido también, entre otros, el Premio de Narrativa del Consejo Social de la Universidad de Cantabria¹³, en 2004, por el relato *El partido*; el accésit en el Certamen de Relato Corto Villa de Colindres¹⁴, en 2006, por *El libro de Adán*; el Premio José Hierro para escritores jóvenes del Ayuntamiento de Santander, en la modalidad de Relato Breve¹⁵, en 2003, y en la de Poesía¹⁶, en 2007, por *Doctrina de los ciclos*; el Premio Internacional CRAPE de Cuento para jóvenes menores de 25 años¹⁷, en 2008, por *Canasto de papeles*; y, ese mismo año, la mención como finalista en el XII Premio Mario Vargas Llosa NH de libros de relatos¹⁸, por *Ensayos de realidad*.

⁸ <<http://www.rtve.es/radio/20141125/juan-gomez-barcelona-premio-ojo-critico-rne-narrativa-novela-cielo-lima/1054662.shtml>> [consulta 13/06/2015]

⁹ <<http://libreriasintagma.es/2014/12/23/premios-sintagma-2014/>> [consulta 13/06/2015]

¹⁰ <<http://bmgp.rbgalicia.org/cgi-bin/koha/opac-MARCdetail.pl?biblionumber=40998>> (vid. Nota Xeral al final del nodo) [consulta 13/06/2015]

¹¹ <<http://www.ucm.es/premio-ucm-de-narrativa>> [consulta 13/06/2015]

¹² <<http://latormentaenunvaso.blogspot.com.es/2014/01/tres-libros-de-cuentos-ganan-los-viii.html>> [consulta 13/06/2015]

¹³ <http://www.unican.es/WebUC/Internet/Noticias_y_novedades/historico/2004/4trimestre/20041216+a.htm> [consulta 13/06/2015]

¹⁴ <<http://www.eldiariomontanes.es/pg060119/prensa/noticias/Cultura/200601/19/DMO-CUL-094.html>> [consulta 13/06/2015]

¹⁵ <http://www.saltodepagina.com/escritor/juan_gomez_barcelona-108/> [consulta 13/06/2015]

¹⁶ <http://www.eldiariomontanes.es/prensa/20070518/cultura/juan-gomez-barcelona-pablo_20070518.html> [consulta 13/06/2015]

¹⁷ <<http://www.fundacionantonigala.org/noticias/historial-de-noticias/446-juan-gomez-barcelona-gana-el-premio-internacional-crape-de-cuentos.html>> [consulta 13/06/2015]

¹⁸ <<http://www.fundacionantonigala.org/noticias/historial-de-noticias/447-juan-gomez-barcelona-finalista-del-premio-nh-de-relatos.html>> [consulta 13/06/2015]

1.3.2. Argumento y estructura

El cielo de Lima es la novelización de un hecho real, documentado (Jiménez 2006: LVII-LVIII, 138, 591-604), que parece a su vez sacado de una novela: la creación de un personaje, una joven de 20 años amante de la poesía, por medio de cartas enviadas al poeta Juan Ramón Jiménez por parte de dos estudiantes limeños deseosos de que les regalase ejemplares de sus libros. Con esta base, Gómez Bárcena estructura una narración en cuatro partes: “Una comedia”, “Una historia de amor”, “Una tragedia” y “Un poema”, que se van sucediendo entrelazando lo que ocurre en Lima y durante el trayecto hasta Madrid con la recreación de las cartas enviadas y recibidas.

La primera parte abarca 17 pequeños capítulos de diferente extensión, la segunda 36, la tercera 14, y la cuarta 3 más el poema original de Juan Ramón Jiménez a que dio fruto en la realidad esta correspondencia. El autor no los llama *capítulos*, ya que reserva este término para lo que yo he citado como *partes*. Para respetar su criterio respecto a la división de la obra y tras descartar referirme a ellos como *escenas* (en una acepción amplia¹⁹) he optado por la denominación de *secuencias narrativas*, o simplemente *secuencias*. Es de señalar, no obstante, que la numeración de las mismas que incluyo para facilitar el análisis no consta en el libro, que se limita a efectuar su separación intercalando una hoja en blanco y comenzando la siguiente con la escritura de tres guiones en la primera línea.

En el primer capítulo o gran apartado, “Una comedia” (páginas 10 a 72), asistimos a la redacción de los primeros esbozos y vemos como los dos amigos, en su buhardilla de falsos bohemios, van creando carta a carta el personaje de Georgina hasta tomar conciencia de que están haciendo algo inédito: una novela que tiene lugar en la vida real.

¹⁹ Es decir como unidad dentro de una parte de la obra, forzando la analogía con algunas de las acepciones de la definición de la RAE, que referidas al teatro y al cine la caracterizan por la presencia de unos mismos personajes, lo que aquí no siempre es el caso; no en el sentido técnico que se le da en narratología, donde se requiere la isocronía entre el tiempo del relato y el de la historia y el predominio del diálogo, según manifiesta Antonio Garrido Domínguez ([1996] 2008: 181-184).

En “Una historia de amor” (p. 75 a 241), mediante lo que les acontece a ambos, Carlos y José, junto a personajes secundarios (como el padre de Carlos y otros hacendados criollos, la prostituta polaca adolescente con la que Carlos tiene su primera relación sexual, el licenciado Cristóbal, escritor de cartas por encargo al que piden consejo, la joven Elizabeth que se enamora de José, el anarquista Sandoval, o la rata que devora cartas en la bodega del barco), el autor va desplegando ante nosotros el panorama de la vida limeña en 1904-5, mientras Georgina crece y cambia, pasando de las manos de Carlos a las de un grupo de amigos y finalmente, para desesperación de Carlos, sólo a las de José.

En “Una tragedia” (p. 245 a 303), emerge un nuevo personaje, una prostituta cuyo nombre no llegamos a saber, pero que encarna de algún modo para Carlos la imagen de Georgina. La chica llega a ilusionarse con la posibilidad de cambiar de vida, pero sus sueños llegan a un final cuando Georgina muere, liberando a Carlos de la obsesión en que vive, pues ante el inminente viaje de Juan Ramón para conocerla sus autores no tienen más remedio que matarla, simulando que ha muerto de tuberculosis. Hay, por tanto, varias tragedias: las de JRJ, Carlos y José, que pierden a Georgina, y la de la chica, que pierde al Carlos que imaginaba como liberador de su condena al prostíbulo.

En “Un poema” (p. 307 a 317), transcurridos quince años en los que apenas se han visto, José le regala a Carlos el libro *Laberinto* de JRJ, donde figura el poema “A Georgina Hübner en el cielo de Lima”. Han cambiado tanto que ya son como sus padres y apenas se distinguen entre sí, pero Carlos al pasar por el lugar sobre el que se asomaban desde la azotea de la buhardilla recuerda cómo jugaban a esbozar personajes a partir de los viandantes. Finalmente, a iniciativa de Carlos, ambos han firmado orgullosamente bajo el poema, en cuya gestación tanta parte habían tenido.

2. POÉTICA SUBYACENTE

2.1. NARRADOR

2.1.1. Primer capítulo

El comienzo es en estilo indirecto en 3ª persona, combinado con indirecto libre, incorporando lo que los protagonistas escriben en su borrador de carta:

Al principio es sólo una carta ensayada muchas veces, queridísimo amigo, estimado poeta, muy señor mío; un comienzo diferente para cada pliego que acaba rasgado bajo el escritorio, lustre de las letras españolas, distinguido Ramón Jiménez [sic], admirado maestro, compañero. Al día siguiente la sirvienta mulata barrerá las pelotas de papel y las confundirá con poemas del señorito Carlos Rodríguez. Pero esta noche el señorito no escribe poemas. Fuma un cigarro tras otro con su amigo José Gálvez y juntos sopesan las palabras precisas con que dirigirse al Maestro. Antes han buscado su último libro por las librerías de toda Lima y sólo han encontrado una edición resobada de *Almas de violeta*, que ya han leído muchas veces y cuyos versos son capaces de recitar de memoria. Y ahora garabatean tantas palabras que un instante después sonarán ridículas, noble amigo, insigne pluma, nuestro más audaz renovador de las letras, acaso usted, en su infinita bondad, no tendría un gesto para con nosotros sus amigos del otro lado del Atlántico [...] no sería muy inoportuno por nuestra parte rogarle nos hiciera llegar un ejemplar de su último libro, de estas arias tristes cuyas imposibles de hallar en Lima; no sería, ah, un abuso esperar esa pequeña atención de usted sin remitirle las tres pesetas de su precio. (Gómez Bárcena 2014: 11-12).

“La primera vez parece una broma pero luego resulta que no es una broma, uno de los dos dice casi sin pensarlo: sería más fácil si fuéramos una mujer bonita” (2014: 12)

“Y Georgina empieza por ser sólo eso, un nombre y una carta lacrada que viajará de mano en mano durante más de un mes”. (2014: 13).

En la 2ª secuencia, intercala fragmentos de la carta de respuesta de JRJ con el resultado de su recepción, narrado en 3ª persona: la alegría de los poetas, la incredulidad

o la censura de algunos de sus amigos, la celebración, donde se permite por primera vez la inclusión de una exclamación en estilo directo:

Esta noche prefieren divertirse [...]; llamarse unos a otros «¡Georgina!» a voz en grito, y aflautar la voz, y arremangarse las faldas que no llevan, y fingir vahídos y desmayos, y por último orinar de cuclillas, todos juntos y muertos de risa, en la rosaleda de los Descalzos.

...Gracias por su fineza. Y créame muy suyo, que le besa los pies. (2014: 16-17).

En la 3ª secuencia, utiliza la 1ª persona del plural, involucrando más al lector:

Supongamos que tuviéramos que describir a José y a Carlos en una sola línea. Que sobre ellos únicamente nos estuviera permitido pronunciar, pongamos por caso, diez palabras [...] En tal caso, probablemente usaríamos éstas:

Son ricos.

Creen ser poetas.

Quieren ser Juan Ramón Jiménez.

Pero afortunadamente nadie nos pide que seamos tan breves. (2014: 19)

En las siguientes secuencias desarrolla sucesivamente estos puntos. En la 4, que comienza con la afirmación “Son ricos” en cursiva, el narrador nos explica que es una obviedad el que ambos sean ricos, ya que no hay amistades entre clases, aunque no lo son de la misma manera, pues la fortuna de la familia Rodríguez es vergonzosamente reciente y los linajudos los menosprecian: “Como si en los Rodríguez persistiera un leve tufo a charca selvática, a sangre de jíbaro muerto, a caucho vulcanizado, a parafina; la parafina que treinta años atrás vendía [el padre de Carlos] puerta a puerta a tres miserables cuartos la onza” (2014: 23). Pero, continúa, “No olvidemos que creen ser poetas, y esa fe les confiere una ligera elevación sobre el suelo, un desapego distraído por todo lo que recuerde a la realidad y sus prosaicas convenciones” (2014: 23), sin embargo “está claro que a ellos también les importan las resonancias del apellido y el linaje –ya dijimos que estamos en 1904, y no podría ser de otra manera- aunque no lo reconozcan; aunque quizás ni siquiera lo sepan” (2014: 23).

En la secuencia 5, volvemos al estilo indirecto libre combinado con el indirecto en 3ª persona: “Las siguientes cartas requieren más borradores que la primera. Está en juego algo más decisivo que conseguir un libro de poemas: si Juan Ramón no contesta, la comedia se acaba” (2014: 25), “A veces las cuartillas vienen salpicadas por manchas de tinta o errores ortográficos [...] Juan Ramón, tan perfecto en sus versos, tan inteligente –con jota-, también hace a veces borrones con la pluma; también él se confunde” (2014: 25); o en 1ª del plural: “Pero si tenemos en cuenta que la travesía Lima-La Coruña la cubren sólo dos buques mensuales” (2014: 26), con preguntas del propio narrador: “¿De qué hablan en esas primeras cartas?” (2014: 26), que él mismo responde: “Lo cierto es que a nadie le importa demasiado. Ni siquiera a ellos mismos” (2014: 26).

Como vamos viendo, el tiempo verbal predominante es el presente histórico, si bien a veces se utiliza el futuro, pues el narrador se sitúa fuera de la narración, muchos años después, abarcando con mirada omnisciente cuanto ocurre, focalizándolo por ahora en dos personajes que actúan de consuno.

En 6, 7: “*Creen ser poetas*”, 8 y 9, continúa la misma tónica, con frecuentes comentarios del narrador:

Es un juego extraño [el que realizan los protagonistas inventándose historias sobre la gente que pasa]. Si se quiere incluso un juego estúpido, pero al fin y al cabo apropiado para jóvenes como ellos, acostumbrados a ver literatura en todas partes; a dejar que las cosas sucedan a su alrededor tal y como primero las vieron suceder en los libros que leyeron. De hecho, no nos extrañaría descubrir que esta misma escena, dos hombres que desde una buhardilla sueñan con controlar el mundo entero, procede también de una de esas novelas. (2014: 39).

La secuencia 10 es la transcripción en cursiva de una carta de Georgina, en cuyas palabras reaparece el motivo que el narrador acaba de exponernos:

¿No le pasa también a U., al mirar el mundo, que lo siente hecho de los ingredientes de los libros que lee? ¿No le parece reconocer en los transeúntes a los personajes de ciertas novelas, las criaturas de ciertos autores, los atardeceres de ciertos poemas? ¿No siente a veces como si pudiera leer la vida, igual que se pasan las páginas de un libro...? (2014: 42).

En la secuencia 11, “*Quieren ser Juan Ramón Jiménez*”, sigue la descripción sobre los dos amigos, pero desde la 12 el narrador se focaliza en Carlos. El presente se alterna con los pretéritos indefinido e imperfecto para darnos cuenta de su historia. En 13, de nuevo en presente, sigue la focalización en Carlos, aunque con momentos comunes “Ambos fingen estar entristecidos” (2014: 54) y algunos centrados en José: “Luego, de improviso, José recupera la alegría que nunca ha perdido en realidad. Coge familiarmente a Carlos por el hombro y le invita a una ronda” (2014: 54), más alguna intervención en lenguaje directo: “«¡Por Juan Ramón! ¡Todo se lo debemos a él!», dice en el momento del brindis. «¡Sus cartas nos han inspirado!»” (2014: 54).

En 14, predomina el estilo directo: “«¿Qué me dices de la anciana que pide a la puerta de la iglesia? Tiene un pase como protagonista, ¿no...?»” (2014: 57), combinado con la narración en 3ª persona: “En aquel edificio infestado de chinos siempre huele a fideos y arroz, y a veces también un poco a opio” (2014: 58).

En 15, continúa la narración en 3ª, focalizada sobre ambos amigos y otros jóvenes poetas y sobre un nuevo personaje, Sandoval, cuyo pensamiento se nos da a través del relato de lo que dijo en una conferencia: “El siglo XX será la muerte de la lírica, añadió; a quién le importan los ripios y los sentimientos burgueses cuando a su alrededor se libra el último acto de la lucha de clases. Sólo los ricos tienen ese género de sentimientos, esa calaña de honduras y angustias existenciales” (2014: 60).

En 16 y 17, se intensifica el diálogo entre José y Carlos en estilo directo, mezclado con la perspectiva del narrador omnisciente y sus comentarios en estilo indirecto:

Carlos se detiene. Para sostener su tesis de que todo es literatura, de que el mundo entero es un texto construido sólo a partir de palabras, le gustaría citar a Foucault, a Lacan, a Derrida. Pero no puede, porque ni Derrida ni Lacan ni Foucault han nacido todavía. Lacan sí, en realidad; tiene exactamente tres años; en estos momentos juega distraídamente con un rompecabezas –en París es ya por la mañana– y tal vez construye futuros recuerdos de lo que algún día llamará estadio del espejo. Así que Carlos no puede añadir nada. (2014: 71).

2.1.2. Segundo capítulo

El segundo capítulo se inicia con los planteamientos metalingüísticos de José y Carlos respecto de la novela que están creando con sus acciones, que es al mismo tiempo la que nos cuenta el narrador con ellos como personajes:

Su novela aún no tiene título ni argumento definido. Sólo conocen el nombre de sus dos protagonistas y los escenarios que los cobijan: una Lima real y un Madrid vagamente imaginado desde el otro lado del Atlántico.

Al principio es una comedia. Al menos lo parece. En sus primeras páginas hay ricos que fingen ser pobres y hombres que se hacen pasar por mujeres y orinan de cuclillas en avenidas desiertas. Hay equívocos, hay risas, hay ratas golosas que anidan en las sacas de correspondencia; hay botijas de pisco y dos niños que parecen grandes poetas. Hay también envidia, pero una envidia al fin y al cabo sana, divertida; y con ella la moda entre los señoritos limeños de escribir a sus autores favoritos haciéndose pasar por ingenuas enamoradas.

Y tal vez para acoplarse a este espíritu jovial las cartas de Georgina y Juan Ramón son también desenfadadas y ligeras, como notitas intercambiadas por escolares. (2014: 75).

A medida que la historia avanza cambia su género literario:

Más tarde llega la revelación. Descubren que después de todo estaban equivocados. No se trata de una comedia [...] Es una historia de amor, semejante a tantos hermosos libros, y solamente ellos pueden escribirla. (2014: 76).

“Mientras tanto ocurren otras muchas cosas” (2014: 76): el narrador nos cuenta cómo continúan las vidas de José y Carlos entre carta y carta, “lo que antes llamaban vida y ahora parece sólo un sueño pegajoso y lento, que les ahoga con su lento discurrir de gota a gota” (2014: 77), y cómo se hacen con un libro de consejos para jóvenes novelistas que acaban quemando en el brasero de la buhardilla, hartos de su carácter diseccionador, pues “se ensaña con rigor prusiano en el descuartizamiento de la Literatura Universal, hasta conseguir que todo cuanto ésta tenga de insólito o hermoso agonice bajo su escalpelo” (2014: 77):

Queman entre risas los setecientos consejos, hoja a hoja, en una fiesta que tiene algo de ritual pagano, de liberación de lo viejo y advenimiento de lo desconocido: una nueva literatura que no tendrá páginas con que dar calor, sino sólo hechos y acciones que dejarán su huella en la carne y la memoria de los hombres (2014: 77-78).

En la secuencia 3 de este segundo capítulo, el narrador introduce al licenciado Cristóbal, escritor de cartas de amor, evaluando su papel como personaje que por exigencias de la historia se queda en secundario:

Pero si la vida cotidiana de Lima en 1904 tuviera su propia novela, digamos un tomo de cuatrocientas páginas, entonces el licenciado Cristóbal habría merecido sin duda un papel protagonista, aunque sólo fuera por los secretos que a lo largo de veinte años han pasado por sus ojos y manos. (2014: 83).

En 4 y 5, asistimos al diálogo entre José y Carlos, que se hacen pasar por primos de Georgina, y el licenciado Cristóbal.

Las dos siguientes secuencias están focalizadas preferentemente en Carlos, sucediéndose: el presente de la narración en estilo indirecto, mezclado con indirecto libre: “Escribir sobre el amor, claro. Pero, ¿qué sabe él sobre eso?” (2014: 101); el estilo indirecto con narrador omnisciente, en el que se nos cuenta, alternando el pretérito imperfecto y el indefinido, la primera visita de Carlos a un burdel al que le llevó su padre la víspera de cumplir 13 años: “su padre le tenía reservada una sorpresa. No hay que olvidar que era uno de los hombres más ricos del país” (2014: 102), entreverado con el indirecto libre: “Pero a él [a don Augusto] lo que de verdad le gustaba eran las mujeres, y estaba dispuesto a hacer lo que fuera para que Carlos compartiera su parecer.” (2014: 103); y nuevamente el presente histórico, en 7, en estilo indirecto centrado en la conciencia de Carlos, relatándonos la historia de su relación con una prostituta polaca virgen, la cual repite luego como una letanía una frase en su idioma que Carlos quiere retener sin conseguirlo: *Chcę iść do domu*. Vemos como en su memoria la frase va cambiando de forma hasta quedar irreconocible, hermosa metáfora de como la vivencia de aquel momento y el amor que había sentido hacia la joven se va debilitando.

El autor implícito opina aquí sobre los nuevos ricos de la oligarquía peruana a través del pensamiento, mostrado en estilo indirecto libre, del padre de Carlos, para quien “el dinero, al igual que hacerse un hombre, no sólo comporta privilegios: también ciertos compromisos. La responsabilidad, a veces penosa, de despilfarrarlo para demostrar que se posee” (2014: 102).

En 8, continúa el diálogo entre los dos amigos, focalizándose unas veces la narración en José y otras en Carlos, con inclusión de pequeños fragmentos de poemas de JRJ, en los que José busca huellas de Georgina.

La secuencia 9 comienza con el pensamiento de Carlos acerca de que “Para que la novela sea perfecta deben conocer a su personaje hasta en los más mínimos detalles” (2014: 115). Se imagina, pues, a Georgina como si fuese la prostituta polaca, que es a la única mujer que ha conocido íntima y emocionalmente, pero en otro escenario:

Un laberinto de jardines emparrados, de cámara con baldaquinos y estucos y tapicerías de raso, tardes de dar y recibir visitas, de tocar el piano para señoras graves. Largas veladas en las que sentarse en el cenador a esperar invitados o a esperar nada; que otro día termine y al mismo tiempo el miedo de que eso sea todo [...] y en ese escenario, algunos personajes y uno o dos sentimientos. Un padre autoritario que no le deja escribir cartas tan largas como quisiera. Una madre enferma o muerta. Cada tanto, la sensación de que a su alrededor el mundo se vuelve irreal por momentos -¿*No le pasa a usted también, mi querido Juan Ramón?*--; la sospecha de que todo cuanto la rodea es quizás el decorado de algo, el ensayo para una obra de teatro sin público, sin director, sin estreno. Y sobre todo las seis mil millas de distancia que la separan del único ser humano que parece comprenderla; la persona que la hace sentir viva otra vez, viva por completo, y cuyas cartas duermen dentro de la caja del piano. (2014: 116-117).

En 10, es José quien se imagina a Georgina a partir de sus propias experiencias:

morena y joven, casi una niña. Su Georgina tiene la tez oscura y los rasgos aindiados: si llevase un poncho de lana de vicuña incluso podría confundirse con los indígenas que bajan del altiplano una vez al mes, vendiendo productos humildes. Parte de la descripción se corresponde con una criadita que su familia despidió dos o tres años atrás. (2014: 119).

Sigue una narración en pretérito -imperfecto e indefinido- de su relación con aquella criada, Marcela, que desemboca en la lucha que mantiene con Carlos para que prevalezca su visión de Georgina, en la que siempre acaba cediendo en pro de la eficacia –mejor “una musa rubia en lugar de chola, y frígida en lugar de traviesa” (2014: 121)- y dada la obstinación de aquél: “Cualquiera diría que no escribe cartas sino un diario íntimo, y por las noches se cubre con un rebozo y se nos disfraza de tapada limeña...” (2014: 121).

La secuencia 11 es la transcripción de una carta de Georgina, en la que le describe Lima a JRJ partiendo de “*imaginar que ambos estamos en lo alto del campanario de la Catedral. Desde lo alto podría ir señalándole con el dedo cada uno de los rincones de mi ciudad*” (2014: 123).

O todavía mejor: ¿no me dijo que era aficionado a la pintura? Imagine, entonces, que le doy las instrucciones para que pinte un paisaje. Esta vista hermosa desde el cielo de Lima, siempre neblinoso, cambiante, tan propicio para las invenciones y fantasías... Suponga, si lo desea, que ese cuadro lo pintamos juntos. Y que, como todos los lienzos, en esta forma mía de pintárselo, de agregar colores y texturas, también hay algo de retrato que me representa a mí misma. (2014: 123).

En 12, volvemos al presente de Carlos y el licenciado Cristóbal dialogando sobre la carta, que ahora el licenciado sí aprueba.

En 13, vemos a través de Carlos el error que habían tenido respecto al personaje de la hermana de Georgina “que existe y no existe al mismo tiempo, según la carta que se consulte” (2014: 131) y cómo, aconsejados por el licenciado, lo resuelven cambiando de género la novela, “que adopta por un momento tintes de tragedia” (2014: 133) con el relato de la muerte temprana de la hermana y la melancolía y la culpa de Georgina, tan similares a las de JRJ tras la muerte de su padre.

En 14, continuamos focalizados en Carlos, pero lo que se nos muestra es el discurso de Sandoval, el amigo anarquista que da mítines en los billares anunciando un futuro sin clases. Escuchándole, Carlos “se plantea por primera vez que del mismo

modo que la Historia tiene un final, también debe tenerlo su novela, y ese desenlace que no puede ni quiere imaginar le atrae y le asusta al mismo tiempo” (2014: 137).

En 15, Carlos y el licenciado Cristóbal conversan sobre el oficio de escribir cartas de amor y su importancia:

«El amor es un discurso, amigo mío, es un folletín, una novela, y si no se escribe en la cabeza, o en el papel, o donde sea, no existe, se queda a medias; no pasa de ser una sensación que se creyó sentimiento...» (2014: 141).

«Desengañese, amigo mío: el amor, tal y como usted lo entiende, lo ha inventado la literatura, lo mismo que Goethe le regaló el suicidio a los alemanes. No somos nosotros los que escribimos novelas, sino las novelas las que nos escriben a nosotros...» (2014: 142).

En 16, se nos narran las expectativas del padre de Carlos a través del pensamiento de su hijo, su ambición de entrar en la nobleza a partir del casamiento de él, y como éste prefiere soñar con una mujer ideal.

En 17, “De pronto, la novela se detiene” (2014: 151). Carlos y José piensan que “en las páginas centrales de toda novela debe ocurrir algo extraordinario. Justo antes la trama parece decaer por un instante –comienzo del segundo acto-; atraviesa una depresión o un valle, una breve meseta de aburrimiento, y entonces ese algo sucede” (2014: 151), pero que en su caso no es así, pues las cartas de JRJ han dejado de llegar. En diálogo –estilo directo- con sus amigos, se enteran de que es a causa de la huelga de estibadores.

En 18, encontramos estilo indirecto mezclado con indirecto libre, e ironía por parte del autor implícito, pues la madre de Carlos “Pide al Señor que haya paz en el Perú y que todos en el puerto vuelvan a ser tan felices como solían; y el Señor le hará caso tarde o temprano, porque el Señor siempre recompensa a aquellos que piden que nada cambie” (2014: 155). Su padre abomina “del flujo de dólares que se pierde cada día por esa espera ridícula y ese sindió de las fuerzas del orden, que antes hacían eso, poner orden por la fuerza, y ahora dejan que unos tuercebotas sin oficio ni beneficio humillen a todo un país” (2014: 155).

Luego, en estilo directo, asistimos a la conversación de Carlos con su padre y poco después con una criada que tiene un hermano entre los huelguistas y miedo de que la echen por ello: “«Yo no soy como mi hermano. Me conformo con lo que tengo y no doy problemas. No soy una revolucionaria»” (2014: 157), mientras que Carlos se asombra al saber por ella lo justificadas que están sus reivindicaciones: “«¡Dos soles [al día; el pan vale medio sol]...!», repite Carlos, y abre más los ojos [...] Reflexiona [...] tarda mucho en contestar” (2014: 157). En la secuencia siguiente comentará que “lo menos tienen que ahorrar una semana para comprar un libro”. (2014: 161).

En 19, Carlos y José, siempre vistos desde el punto de vista de Carlos, contemplan el muelle. José se inquieta por la demora de las cartas, pues “cuando los folletines demoran una de sus entregas [...] durante los primeros días sus lectores se intranquilizan, aumenta su curiosidad, sus ganas de seguir leyendo; pero pasado el tiempo acaban por olvidarse, y deciden leer cualquier otra cosa” (2014: 160), pero Carlos piensa también en los obreros, los cuales:

Desde la escollera parecen componer un solo cuerpo, adoptar el aspecto de un ser vivo monstruoso que se desparramara por la dársena y por las dependencias del muelle, con la piel escamada de sombreros y rostros [...] Vistos desde la buhardilla, habría tomado a cualquiera de estos hombres humildes por un personaje secundario; pero ahora le da por pensar que tal vez todos juntos puedan constituir a su modo un personaje protagonista. (2014: 160-161).

Se pregunta qué opinaría Georgina de ellos. Vemos, a través del narrador enfocado en él, cómo se mezcla entre la multitud, arrastrando a José, tras una mujer con quitasol blanco que se la recuerda y acaba herido por la carga de la caballería, mientras su amigo huye: “Es posible que las cosas no sucedan así exactamente. Quizás José no lo ve caer. A lo mejor a él también lo arrastra la muchedumbre [...] Pero de cualquier modo, así es como el recuerdo se grabará en su memoria: él cayendo y José abandonándolo a su suerte” (2014: 165). Cree que va a desmayarse, pues “Eso es lo que siempre sucede en sus novelas favoritas” (2014: 165), pero sigue consciente, “Escucha gritos, disparos, [...] en la boca el sabor de la sangre, [...] los ojos del soldado que se inclina sobre él para comprobar su pulso” (2014: 165).

En 20 y 21, vemos a Carlos en el hospital y luego en su casa, visitado por Sandoval el anarquista y por José. La madre de Carlos grita al verle herido “y con cada uno de esos gritos parece hacerse un poco más real, llenar el silencio de tantos años” (2014: 172). Las negociaciones con los obreros han llegado aparentemente a un acuerdo por el que todo sigue igual: “Una vez más los rezos de madre han obrado su efecto y el río de la realidad vuelve a su cauce; a lo que siempre ha sido y debe seguir siendo” (2014: 173). José le recuerda un consejo del libro quemado, que hablaba “de las páginas centrales de toda novela y de cómo en ellas debe ocurrir algo extraordinario” (2014: 175) y de su consiguiente decisión, tomada a la par con otro amigo, Ventura, de que Georgina haya resultado contusionada en la refriega.

La secuencia 22 es la carta de JRJ contestando a la de Georgina, admirado de sus metáforas: los obreros como un ser vivo monstruoso o los jinetes de la policía cabalgando como si surcasen un oleaje de obreros: “¡Ah! ¿Sabe que es U. toda una poeta? Puede que no escriba U. libritos de versos, pero hay muchas otras formas de hacer poesía: se es poeta ya desde el modo en que se mira” (2014: 180).

En 23, en estilo indirecto, aunque con la introducción de indirecto libre y directo al final, la novela continúa pero con cambio de escenario: de la buhardilla a los billares y demás lugares donde ahora se reúnen con otros amigos que opinan sobre qué y cómo escribir. El narrador comenta que cambia la propia Georgina: “Al fin y al cabo su vida está hecha a partir de la única sustancia de las palabras, y como se comprenderá, no se pronuncian las mismas en la quietud de una buhardilla que en medio del estruendo de los cafés cantantes y el teatro de variedades, o en el sopor anublado de un fumadero clandestino” (2014: 182).

En 24, se nos narra cómo una familia noble venida a menos, que ha retornado a Perú tras el fracaso de sus negocios en Estados Unidos, quiere casar a sus dos hijas. Asistimos a su visita a la casa de Carlos, la conversación que mantienen los padres y la intervención de éste en favor de los obreros, sorprendentemente bien acogida por el Sr. Almada, que quiere a toda costa tomarle como yerno. Aquí el autor implícito nos explica que no hay en realidad contradicción:

Al fin y al cabo sólo un verdadero marxista sacrificaría sus convicciones –que no pueden medirse ni pesarse, esto es, no son reales- para promover una boda ventajosa. Por lo tanto, aprobar el discurso de un jovenzuelo que en realidad desprecia lo eleva en la cuestión de la praxis a la altura del mismísimo Karl Marx. (2014: 190).

En la secuencia 25, Carlos, interesado en Elizabeth, la hija de Almada, convence a José tras ponderar la belleza de la joven de que le acompañe a casa de éstos: “le asienta una mano en el hombro y le dice sabes qué, Carlota, por mí pueden irse al diablo el club y Ventura y los prostíbulos de San Ginés, esta tarde deberíamos corresponder a la amable invitación de estas señoritas” (2014: 192-193). No es la primera vez que José le llama Carlota, por su identificación con Georgina y la letra femenina con que escribe las cartas; ya lo ha hecho, por ejemplo, en la página 182 y lo volverá a hacer más adelante en otras: 208, 226...

En 26, asistimos ahora a la visita a casa de los Almada, donde José se hace con todo el protagonismo tras trabarse Carlos en una respuesta. El discurso de José, enaltecándose a sí mismo en una versión tendenciosamente tergiversada de lo ocurrido en el muelle, logra un gran efecto:

[Carlos] Está sólo pendiente de la forma en que evoluciona el rostro de los asistentes: las sonrisas, los gestos de sorpresa, de admiración, de suspense. [...] Pero sobre todo el rostro de Elizabeth, que ha dejado de mirarlo: que ahora sólo está pendiente de los gestos de José, los ojos de José, la boca de José, esa otra brecha o cicatriz [en contraposición a la cicatriz real que ha sufrido Carlos y que ella antes admiraba] que se abre y se cierra para construir lo que ella desea tanto escuchar. Al ver la intensidad de esa mirada, Carlos se esfuerza en sonreír. Sonríe hasta que comienza a dolerle la máscara de la boca. (2014: 199-200).

En 27, mezclados el estilo indirecto, el directo y el indirecto libre, focalizado oscilantemente en los pensamientos de varios personajes, vemos a José y Carlos acompañando en coche a Elizabeth y su hermana (que debido a su escolarización en EEUU sólo habla inglés), durante una excursión por la costa.

Se han detenido en lo alto de uno de los acantilados. Desde allí admiran el perfil quebrado de los acantilados, las escarpaduras y los precipicios arenosos que van a morir al mar. Tal vez José, señalando el horizonte, pronuncia algunos versos que lleva preparados. Elizabeth

los escucha con arrobo y desde entonces ya no ve el disco del sol hundiéndose en el agua, sino sólo lo que los versos dicen que es o debe significar un atardecer. (2014: 203).

Tras la convulsión que les produce la visión de las prostitutas que juegan desnudas en el agua, la descripción de lo que ocurre entre José y Elizabeth se nos brinda desde la mirada consternada de Carlos:

se esfuerza por parecer digna y hermosa al mismo tiempo. Y acaso lo consigue, porque José acaba de inclinarse para besarla. Ella se entrega dócilmente a ese beso. Con la sencillez con que las putas acogen la última caricia del sol y las salpicaduras de las olas. Toda ella se estremece, se ablanda al calor de ese contacto; el cuerpo de él se viene lentamente sobre el suyo —el coche que cruje, que zozobra—, y un movimiento subterráneo y acuático parece desencadenarse en ese abrazo. Como si algo del mar, de la belleza provocadora de las bañistas, se hubiera colado bajo la manta de cuadros. (2014: 205).

En 28: “A partir de entonces Georgina cambia muy deprisa”, el narrador nos cuenta, intercalando frases de las cartas, que las experiencias de José se trasladan al papel en forma de frases insinuantes, y lo mismo ocurre con las vivencias de los otros amigos que participan en la redacción: “Criadas, prostitutas, cantantes de cabaré, floristas: todas ponen su grano de arena, es decir, su modesta ración de palabras” (2014: 207), para desesperación de Carlos, que añora a la Georgina “verdadera” en el fumadero de opio, al que acude esporádicamente con sus amigos a causa de la moda importada de París, tomando la imagen borrosa de la china que le dice “«Bebida *hacel* bien»” (2014: 210) por la de ella y el contacto del cuenco de porcelana por el de sus labios besándole.

En 29: tenemos la respuesta de JRJ a esta nueva Georgina, a la que cada vez desea más conocer y se imagina acercándose por encima del mar de los Sargazos:

Ese piélago de agua donde el mar se hace de pronto tierra inmóvil, varadero de donde ni se va ni se viene. ¡Así mi alma! Ese mar que a decir verdad no figura en mi atlas y que yo no sé si es invención o leyenda, pero que como poco existe en nuestras conciencias, lo que es tanto como si existiera de veras. (2014: 213).

En 30, en estilo directo, con apenas unas frases en indirecto, vemos el diálogo de Carlos y el licenciado Cristóbal, en el que éste le pronostica un pronto desenlace de la historia de amor entre JRJ y Georgina.

En 31, “Está soñando, y dentro de unos instantes ese sueño se convertirá además en pesadilla, pero todavía no lo sabe” (2014: 219), Carlos mezcla en un sueño el recuerdo de las travesuras que llevaba a cabo con su amigo imaginario Román y la posibilidad de que su padre tenga que poner dinero para solucionar de alguna manera el entuerto en que se acaba de meter: “«Y ahora decidme, sanguijuelas, decidme cuánto va a costarme el corazón de un poeta»” (2014: 220).

En 32, arribamos a uno de los momentos de clímax de la novela: la exclusión de Carlos del círculo de redactores de las cartas en que se crea a Georgina, tras su negativa a transcribir un texto pergeñado por los otros con el que no está de acuerdo. En palabras de José:

«Venga, Carlota. Toma un trago. Juguemos una partida y olvidemos el tema. Eres bueno con lo del lenguaje de las mujeres, lo reconozco; mucho mejor que nosotros con todo eso de los puntos suspensivos y las exclamaciones. Cuando copies la carta, puedes corregir esa clase de detalles. Todos lo que quieras. Pero a partir de ahora déjanos lo demás a nosotros, ¿eh? Hay que darle un poco de pasión a Georgina. Un poco de coquetería. Y convengamos que a ti la picardía se te da tan bien como encamarte con las americanitas, Carlota...» (2014: 226).

Tras el enfrentamiento verbal y casi físico y romper una copa y la carta en mil pedazos, se marcha para no volver: “«¡Qué se vaya al carajo la carta! ¡Y vosotros también!»” (2014: 227). “Al menos en lo que queda de capítulo” apunta el narrador (2014: 229), refiriéndose, según su terminología, a lo que resta para acabar esta 2ª parte de la novela, que aún tiene otros cuatro pequeños capítulos o secuencias.

Antes el grupo de amigos ha discutido sobre posibles finales si JRJ quisiera conocer a Georgina: el casamiento obligado con otro, una vocación monástica repentina... Carlos sugirió la posibilidad de que continuasen siempre como amigos, solución rápidamente descartada por José con ejemplos tomados de la literatura universal:

«Escucha. Imagina que *María* [²⁰] terminara en que al protagonista no le viene en gana hacer el viaje porque al fin y al cabo la muchacha morirá de todas formas. Imagina que Ana Karenina al final no se tira al tren o que *Madame Bovary* acaba antes de que Emma se enamore de Rodolph. ¿Tiene algún sentido? ¿Qué clase de novelas serían entonces, ah?» (2014: 225)

En las secuencias 33 y 34: “Esa noche [Carlos] recorre todos los burdeles de la ciudad, sin pensar en nada” (2014: 231), “No sabe que es lo que busca. Va bebiendo a pico de una botella de whisky que compró en alguna parte, y los constantes tragos hacen esa incertidumbre un poco más soportable” (2014: 231).

Cada una de las chicas tiene algo así como un epíteto homérico detrás -Cayetana, de dulcísimos besos; Teresita, tímida de día y puro fuego de noche- y antes de elegir Carlos se ríe solo de pensar en eso, en Homero y *La Ilíada*; no tiene gracia, pero igual se ríe de su chiste para literatos borrachos” (2014: 232).

“Dentro de la habitación [con una prostituta] no ocurre nada. Es decir, a su manera ocurren muchas cosas. (2014: 233). El autor implícito, en 34, nos da la explicación de porqué ella le formula entonces una pregunta: “«El señor se siente indispuerto porque se acuerda de otra mujer, ¿verdad?»” (2014: 234), incitarle a hablar es parte de su profesión: “Al fin y al cabo es 1905 y aún no existen los psicólogos. Los sacerdotes en sus confesionarios y las putas en sus burdeles son los únicos responsables de aliviar la conciencia de los hombres” (2014: 234). La secuencia termina en estilo indirecto mezclado con indirecto libre, focalizado en el pensamiento de la chica: “Es la primera vez que un cliente la rechaza, y hasta que amanece piensa solamente en eso [...] Sobre lo que piensa Carlos es mejor no decir nada” (2014: 235-236).

En 35, tenemos una carta de Georgina, que comprendemos redactada por José, relatando a JRJ la ruptura con su amiga Carlota, que la habría recriminado por escribirse a corazón abierto con un desconocido, “*sin más protocolos que los que sus conciencias impongan*” (2014: 238), contraviniendo la norma de los catecismos de corrección, esto es “*que sus contestaciones «han de expresar claramente lo que uno se ha propuesto, sin*

²⁰ Se refiere a la novela *María* (1867), del poeta y novelista colombiano Jorge Isaacs (1837-1895).

rodeos que las hagan difusas»” (2014: 238). “*Pero ¡ay! ¿Y si lo que una se ha propuesto es precisamente esto, dejar que todo sea un inmenso rodeo, y que esas palabras innecesarias sean de alguna forma la lengua de su alma?*” (2014: 238).

Concluye este 2º capítulo, en la secuencia 36, con la historia de la rata filantrópica, “que nadie ha contado y que nadie contará nunca si no lo remediamos ahora” (2014: 239), inicialmente en estilo indirecto centrado en las reflexiones del propio narrador. Una rata

Que de algún modo oscuro ha aprendido a distinguir las cartas tristes o innecesarias; aquellas que nunca debieron ser escritas ni mucho menos enviadas. Pero aceptar eso correspondería a otro género, uno en el que sus autores no están dispuestos a naufragar, y ya hemos dicho que su novela es o aspira a ser una novela realista [...] Convengamos pues que la rata devora cartas sólo porque tiene hambre. (2014: 240).

“pero es obvio que al final no lo hace, porque si la carta desaparece con ella terminaría también su novela, y todavía tiene que continuar muchas páginas. Así que a partir de ahora la obra se transforma en tragedia, no queda otra opción, y eso es sólo culpa de la rata”. (2014: 241).

A continuación, en estilo indirecto, nos narra la muerte de la rata, enfocando el relato desde el punto de vista de ésta, elevándola durante unas líneas a la condición de protagonista:

Pero para tragedia la de la propia rata, que nunca tendrá tiempo de roer el sobre, el marinero de línea que baja en busca de cierto cargamento y con el rabillo del ojo ve movimiento en la saca de correo, la escoba esgrimida en el aire, la carrera desesperada, los gritos, pisadas, juramentos, golpes; el resquicio seguro que no es alcanzado a tiempo, el chasquido de la escoba sobre la carne minúscula. Una, dos, tres veces. Y tras la muerte la ascensión a los cielos, la rata que es izada por la cola escaleras arriba y con los ojos aún temblorosos por la agonía ve ese otro mundo cuya existencia nunca sospechó; la cubierta ignorada del barco y sobre ella el cielo azul en medio de ninguna parte, a mitad de camino de La Coruña y Buenos Aires. (2014: 241).

2.1.3. Tercer capítulo

En el 3er. capítulo de la novela, se produce un cambio importante en la focalización, por lo menos en las dos primeras secuencias. La chica del prostíbulo, que a juicio del narrador “sigue siendo un personaje secundario, es cierto, pero a su modo está alcanzando un discreto protagonismo” (2014: 245), ocupa el primer plano. La vemos a ella, su vida miserable, su prisión, sus deudas, y a Carlos a través de ella, siempre sin tocarla físicamente, relatándole que ha vuelto a estudiar o contándole de su encuentro con la prostituta polaca que costó 400 dólares.

Pero en la tercera secuencia, la focalización se vuelve a centrar en Carlos. Sueña que está preso en las páginas de la novela de José, “obligado a hacer lo que el narrador dice que haga. Esa es su peor pesadilla: ser bujarrón en la novela de José. Descubrir que lo es sólo porque el narrador quiere que lo sea” (2014: 255). Antes ha ido a una reunión con Sandoval, en la que se habló “de cómo toda ideología y también nuestras conciencias son sólo un reflejo de la realidad material, y esa frase sí se le queda grabada” (2014: 254).

Piensa, no sabe por qué, en Georgina. En sus quince meses de correspondencia. En las noches en que se ha quedado dormido con la sensación de que ella vivía y respiraba en algún lugar de Lima. Y al hacerlo se pregunta si ella es una de esas falsas conciencias a las que se refieren Sandoval y sus amigos, o si existen también en alguna parte ideas reales, tan verdaderas como la lucha de clases o la producción anual de acero. (2014: 254).

En la siguiente secuencia, la focalización vuelve a la chica. Carlos la ha colmado de regalos, de trajes y complementos de señorita que quiere se ponga para él. También la hace vestirse como la prostituta polaca. Recitan juntos la frase desconocida de aquella. “Desde ahora ser feliz significará eso. Acaba de decidirlo. Estar tan cerca del señorito, y verlo reír, y repetir juntos *che is to morro* hasta el amanecer.” (2014: 261).

El autor implícito describe estos encuentros: “Cuando sale del biombo lo hace convertida en un personaje de Sorolla, que paseando de un lienzo a otro hubiera ido a parar a un burdel de Toulouse-Lautrec” (2014: 259), y nos aclara que aunque la chica “no sabe quiénes son Sorolla ni Lautrec [sic]” intuye que Carlos la mira como si

contemplara “la imagen inmóvil de un cuadro” y camina dando pasitos cortos “Pasos que parecen de señora con perrito [²¹]” (2014: 259). Para ella, que ya no se extraña del comportamiento de Carlos, “todo procede del mismo mundo enajenado y hermoso, donde los cuerpos desnudos producen vergüenza, las putas son tratadas como señoritas y los hombres no encaman a esas señoritas sino que prefieren leerles poemas.” (2014: 260).

En la siguiente secuencia, Carlos y el licenciado Cristóbal, al que venía evitando para no hablarle de su separación de la existencia de Georgina, se encuentran accidentalmente y ante su insistencia no tiene más remedio que conversar con él. Con fragmentos en estilo directo, está narrado desde el punto de vista de Carlos, que siente como el otro le trata con la simpatía y la condescendencia que prodigaría a un niño.

En 3.6, vuelve la focalización en la chica, a la que en estilo indirecto vemos cada vez más ilusionada con Carlos mientras la atosiga su vida irrespirable, sólo aliviada por las esporádicas visitas, “imágenes llenas de sol y de siestas” (2014: 268), a la cala donde las prostitutas se bañan desnudas.

Qué haría si fuera libre. [...] cierra los ojos de nuevo, y en lugar de la libreta de deudas ahora ve al señorito con turbante, qué risa, el señorito Carlos con turbante en vez de sombrero y bastón, atravesando los insondables mares del sur y luego abriéndose paso a espadazos en el harén de palacio. El señorito haciendo lo que sea hasta conseguir dar con ella y llevarla consigo. Lejos del malvado sultán; lejos de Madame Lenotre. (2014: 269).

En 3.7 y siguientes, “Ocurre una noche de verano. Carlos había previsto para esta escena, la escena del arrepentimiento y el perdón, unas circunstancias diferentes” (2014: 271), pero José se presenta en la buhardilla, no en la casa de Carlos, implorándole ayuda: “«Ha ocurrido algo terrible y necesito que me ayudes; Georgina y yo te necesitamos...». Y más tarde: «Te he echado de menos»” (2014: 274).

Nos enteramos de lo ocurrido según el relato de José reflejado en la conciencia de Carlos. Este relato incluye también la descripción de las cartas de JRJ (2014: 277-279), que nos llegan por tanto a través de dos mediadores.

²¹ Alusión al cuento *La dama del perrito* (1899) de Antón Chéjov (1860-1904).

En 3.10, el foco está ahora sólo en José:

Hace otra pausa. Da un trago a la botija de pisco. Al igual que los borradores de sus cartas, las palabras de José parecen haberse llenado de tachaduras, de silencios. Huecos por lo que se deshojan página a página capítulos enteros, retazos de algo que nunca contará a Carlos, porque quizás no importa. (2014: 281).

Evoca el empeño de JRJ en viajar para conocer a Georgina y su intento de evitarlo anunciándole una enfermedad que no hace sino incrementar su deseo de verla y de apresurarse a tomar el primer barco. “«Tienes que ayudarme, Carlos, sólo tú puedes encontrar un final feliz a esta novela»” (2014: 283).

Esa clase de heroísmo a ciegas, ese atravesar medio mundo para descorrer la cortina de un sueño, no se ve más que en los folletines y en las malas novelas, no me digas que no, Carlos. ¿Y cómo podía saber él, cómo podía sospechar nadie que precisamente el Maestro iba a ser un pésimo protagonista? (2014: 282).

En 3.11, el foco sigue en José hasta la mitad de la secuencia y luego pasa a Carlos, que se detiene en un pasaje de la última carta de Georgina, donde dice que su familia la llevó a un sanatorio en La Punta. De ahí arranca un diálogo en el que Carlos le comunica emocionado a José que ese es un sanatorio de tuberculosos. Aunque ni Carlos ni el narrador lo dicen con esas palabras, se ha producido un caso de serendipia: buscaban un motivo para disuadir a JRJ de venir y he aquí que la muerte llama a la puerta de Georgina. Es la misma solución que le había sugerido el licenciado a José, según sabemos por su narración, sin que éste quisiera percatarse.

En 3.12, Carlos comienza a leer las cartas de Georgina empezando por las últimas, pero no la encuentra, sólo halla palabras:

Un Frankenstein confeccionado a partir de vísceras y apéndices extraídos de diferentes sepulturas, frases de *Madame Bovary*, de *Ana Karenina*, de *Las amistades peligrosas* [²²] incluso ciertos modismos que han leído en la última novela de Galdós; pero ni rastro de la auténtica Georgina. ¿Acaso ha existido alguna vez? (2014: 290)

²² Novela epistolar de gran difusión del escritor francés Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803), publicada en 1782.

Carlos siente náuseas y un deseo de acabar con lo que ahora percibe con nitidez como una farsa que le ha impedido ver la vida como lo que es: “esa belleza terrible e inmensa” (2014: 292) que brota de la sexualidad.

En 3.13, el foco sigue en Carlos, que pugna por convencer a José, quien se resiste a cerrar el juego, de la absoluta necesidad de poner fin a la vida de Georgina: “«Haz un *Deus ex machina* si es lo que quieres, y que se vaya a la mierda la novela»” (2014: 295).

«No eras precisamente tú quien aseguraba que todo esto era sólo literatura. El que citaba a Aristóteles y hablaba de verosimilitud. El que repetía que a nuestro final le hacía falta un efecto dramático, porque las mejores novelas de amor terminan en tragedia. Que para escribir un gran poema tuvo que morírsele a Petrarca una mujer, y a Dante una niña, y a Catulo un cabro. No decías, eso, José. Pues ahí tienes tu tragedia, tu Ana Karenina saltando del tren, tu María [²³] acalambrada por la epilepsia, tu Fortunata desangrada, tu Emma Bovary tragándose hasta el último copo de arsénico [...] Querías que te ayudara y ésta es la única ayuda que puedo darte: sólo soy un lector de tu novela, y como tal sé que esta historia tiene que terminar con Georgina muerta y con Juan Ramón llorándola» (2014: 293-4).

Carlos se siente arrebatado por un júbilo furioso, y el clímax se resuelve en un telegrama, diez palabras:

viajando a través del océano mientras Georgina muere en un hospital de tuberculosos [...] La mano de la monja que se adelanta para cerrarle los párpados y con ella la tira de papel en las manos del telegrafista, en las manos del chico de los recados, en las manos del sereno, del criado, de Juan Ramón, al fin; otra vez sus manos desenrollando el telegrama con pulso primero firme y después tembloroso. (2014: 297).

En 3.14, focalizados en Madame Lenotre y luego en la chica del prostíbulo, asistimos a la transformación de Carlos en otro hombre, muy distinto del que ella había conocido hasta ahora, un cliente brutal, al que acaba susurrando las palabras que se esperan de ella, ahogando el deseo de gritarle muy alto su nombre, que tampoco nosotros sabemos, para que no lo olvide jamás.

²³ vid. *supra* nota 20.

2.1.4. Cuarto capítulo

Llegamos así al 4º capítulo, el epílogo, en estilo indirecto, que sus autores no esperaban “porque nunca fueron grandes escritores, y quizás ni siquiera buenos lectores” (2014: 307) y que es “un síntoma de que ninguna catástrofe es definitiva: de que incluso en las mayores tragedias hay un espacio para la piedad o la esperanza” (2014: 308). Nuestros protagonistas tienen poco que decirse, explica el autor implícito, “Porque los burgueses no lo son tanto por lo que cuentan, sino sobre todo por lo que callan. Por la vasta extensión de sí mismos que han aprendido a cubrir tras un discreto, decoroso silencio” (2014: 308). También nos explica que “envejecer significa precisamente eso: que alrededor haya cada vez menos enamorados” (2014: 309). Pero José tiene un regalo para su antiguo amigo: *Laberinto*, de Juan Ramón Jiménez, donde ¡oh, sorpresa! figura el poema que finalmente el Maestro le dedicó a Georgina. El foco se centra desde ese momento en Carlos, para quien: “esto es lo mejor que hemos hecho, lo mejor que haremos nunca, y por eso ahora vamos a firmarlo” (2014: 311).

El narrador dice que éste es el final: “un poema, dos rúbricas, una despedida” (2014: 312), pero no es verdad: queda otra sugerente secuencia, en la que Carlos se rememora a sí mismo y a José mirando a los viandantes desde la terraza de la buhardilla, y se ve desde sus ojos del pasado como un personaje de Dickens, o Echegaray o Dostoievski, o un simple secundario, que “les devuelve la mirada y sonríe” (2014: 314).

Luego ya, sí, viene la transcripción del poema, con su pregunta final “Y si en ninguna parte nuestros brazos se encuentran, ¿qué niño idiota, hijo del odio y del dolor, hizo el mundo, jugando con pompas de jabón?” (2014: 317) y a continuación, respondiendo como quería Carlos, las firmas de José Gálvez y Carlos Rodríguez, creadores del mundo imaginario en el que habitó Georgina.

2.1.5. Breve apunte sobre la sintaxis y el léxico

Ahora unas palabras, antes de abandonar el apartado del narrador, para referirme a la sintaxis utilizada:

Como se habrá podido comprobar al leer los fragmentos incorporados, tanto en el habla de los personajes como en algunos momentos en la del propio narrador, el autor hace uso de una sintaxis muy peculiar, poniendo frecuentemente puntos donde deberían ir comas: por ejemplo, José dirigiéndose a Carlos:²⁴ “Cuando copies la carta, puedes corregir esa clase de detalles. Todos lo que quieras. Pero a partir de ahora déjanos lo demás a nosotros, ¿eh? Hay que darle un poco de pasión a Georgina. Un poco de coquetería” (2014: 226), o el propio narrador, relatando el destino que da el licenciado Cristóbal a los borradores desechados: “Más tarde los usará para alimentar el infiernillo de la cocina. Con frecuencia bromea al respecto: dice que en invierno le calienta el amor de los demás. Una lumbre efímera, la de los romances, que arde muy deprisa pero que no deja ni calor ni brasa.” (2014: 87). Esta fragmentación recurrente de las frases confiere al texto una cualidad coloquial y le imprime un ritmo ágil, incrementado a su vez por la división en pequeños capítulos o secuencias.

En cuanto al léxico, utiliza un español neutro, sin apenas americanismos, expresado en un registro culto, compatible con el que podrían haber empleado las élites limeñas de hace un siglo, época en que se sitúa la acción, pero al mismo tiempo perfectamente actual.

2.2. Creación de personajes

La creación de personajes es el meollo mismo de esta novela, constante a través de la misma, desde la invención de Georgina a las historias fabuladas a partir de gente que dos chicos ven pasar por la calle.

Atendiendo a su complejidad, he decidido estructurar este punto según un cuádruple enfoque:

- Cómo se han creado los personajes de la novela.
- Cómo dice el narrador que se debe crear un personaje.
- Cómo los personajes de la novela crean un personaje.
- Cómo dicen los personajes de la novela que se deben crear personajes y tramas.

²⁴ Señalo con una línea de subrayado los puntos que considero debieran ser comas.

2.2.1. Cómo se han creado los personajes de la novela

Comenzaré por la creación de personajes en la novela.

En un primer momento pensé en Carlos como el personaje más importante. No en vano el narrador focaliza la historia a través de él la mayor parte del tiempo. Pero tal vez sea mejor considerar primero un personaje colectivo, el de los dos amigos en sus esfuerzos comunes por lograr la respuesta de JRJ. El narrador los llama “los autores”, juntos se proponen escribir “el poema más difícil, uno que no tenga versos pero sepa conmover el corazón de un verdadero artista” (2014: 12).

“Apenas son unos niños de 20 años, [...] son sólo dos señoritos jugando a ser pobres en una buhardilla de Lima” (2014: 12). Los vemos pergeñando la primera carta, recibiendo la respuesta que da inicio al juego, celebrándolo seguidamente con sus amigos gamberreando por las calles de Lima (2014: 16-17). Luego el narrador, en un aparte metalingüístico, decide definírnoslos en 10 palabras: “Son ricos. Creen ser poetas. Quieren ser Juan Ramón Jiménez” (2014: 19). A partir de ahí empiezan las diferencias. Aunque no faltan actividades en que actúan como si fuesen uno solo:

Desde la altura del tejado deciden con caprichosa parsimonia quiénes, entre los seres humanos que pululan como hormigas a sus pies, son obra de Balzac, o de Cervantes, o de Víctor Hugo, Allí es fácil sentirse poeta: contemplar la plaza y las calles aledañas como una inmensa postalita por la que circulasen personajes de todos los escritores imaginables. (2014: 38).

Les gusta dejarse ver por los barrios pobres” (2014: 34), “La sensación de pobreza les excita” (2014: 33). Queman en el brasero de la buhardilla las setecientas páginas del libro de consejos para un joven novelista (2014: 77). De su interacción van surgiendo las cartas a JRJ hasta que sus caminos se bifurcan y vuelven a reunirse al final en el telegrama y a los pies del poema con el que se cierra la historia.

En ningún momento obtenemos descripciones físicas de ellos, salvo al final cuando Carlos en su evocación de sí mismo se ve como un gordo desde la terraza de la buhardilla. Tampoco las hay apenas de los demás personajes, como luego comentaré.

Centrándome ahora en Carlos, creo que es el eje de la novela. Sabemos que pertenece a una familia de envanecidos nuevos ricos por lo que nos cuenta el narrador, aunque pronto vemos que su personalidad se deslinda de esta adscripción. Tiene hermanas, que prácticamente no aparecen, un padre dictatorial y una madre que se pasa la vida rezando sin enterarse de nada. De pequeño se inventaba un amigo imaginario, Román, al que dejaba tomar las iniciativas, arquetipo que ahora ha pasado a su amigo José, en cuya amistad está siempre un paso por detrás, atento a no contrariarlo con ningún gesto y a seguir cuanto el otro proponga, aunque esta actitud cambia cuando su discusión sobre Georgina llega a un punto álgido. Sabemos por lo que vemos pensar a su padre y por lo que ocurre en la refriega con los soldados, que se ha acostumbrado a soportar estoicamente el dolor físico. Su implicación en la creación del personaje de Georgina es mucho más fuerte que la de José, parece haber puesto en ella una parte de sí mismo, tal vez esa parte femenina, el ánima, que según Jung (*vid.* Jung, Franz *et al* [1964] 1995: 158-229; Bachelard [1957] 1994: 88-148) todo hombre lleva dentro junto con el ánimus o parte masculina, viviendo en una indeterminación genérica como la que postula Judith Butler ([1990] 2007), siendo hombre y mujer a un tiempo. Esta indefinición es percibida por sus amigos, que persisten en llamarle Carlota, y él mismo duda acerca de su sexualidad cuando no siente ningún deseo de poseer a la chica del prostíbulo.

Se ha identificado tanto con Georgina que siente como propio lo que escribe en su nombre y así lo percibe el licenciado Cristóbal, para quien la correspondencia entre ésta y Juan Ramón es una historia de amor auténtico, y por eso le ayuda aunque sepa desde el principio que Georgina es una invención y que la realización de ese amor va a permanecer siempre en el plano de lo ideal.

Sin embargo, Carlos, dentro de sí mismo se desdobra, es por una parte ella pero por otra su enamorado. La busca entre la multitud del puerto, en todos los prostíbulos, en las noches con la chica disfrazada de damita, en los ensueños del fumadero de opio... y sólo cuando vuelve a enfrentarse al personaje de papel, releyendo las cartas, toma

conciencia de que ha estado proyectando en su vida como real un ser que no existe y lucha por desembarazarse de su presencia matándola sobre el papel, pero también en su encarnación imaginaria de la chica del prostíbulo, a la que devuelve su condición de puta.

La complejidad del personaje se ve realzada por el hecho de que el narrador no nos aclara qué es lo que realmente siente en cuanto a su identidad y su definición sexual, finalmente resuelta del lado de la masculinidad, sino que deja a la interpretación del lector el colegirlo a partir de sus acciones y pensamientos.

José, por el contrario, es un personaje diáfano. Desde el principio vemos que es un ganador nato. El narrador se encarga de informarnos por extenso de que pertenece a una familia poderosa, tanto por su alcurnia como por su dinero, a la que todo el mundo rinde pleitesía en la Lima colonial. En su relación de amistad con Carlos, está acostumbrado a llevar la voz cantante y cuando aquél se rebela rompe sin más con él, hasta que encontrándose en un callejón sin salida tiene que humillarse a pedir su ayuda. En su relación con las mujeres se muestra sexualmente ávido y despectivo, pero tiene la habilidad de presentarse a sí mismo como un abanderado de las causas más nobles, captando el amor y la adhesión de cualquier auditorio.

Ambiciona sin embargo algo que no puede tener: la gloria literaria, ser como Juan Ramón Jiménez: “Qué otra cosa importa sino esa; escribir de un modo u otro un poema que nos haga inmortales, un recordatorio de que hemos vivido; una posteridad hecha con versos o cartas, tanto da, pero un poema al fin y al cabo” (2014: 276). Para él Georgina es un medio, un subterfugio necesario, en su empeño de acercarse al Maestro para obtener de él inspiración, ya que no consejo pues no se atreve a pedirselo, o cuando menos cartas y libros que colecciona con afán fetichista.

Tenemos por otra parte al padre de Carlos, don Augusto Rodríguez, que el narrador nos presenta como un cauchero que ha hecho fortuna explotando a los indios y se muere de ganas de ser aceptado en la alta sociedad criolla. Quiere que el hijo siga sus pasos, que sea en todo como él, y no tolera su afición a la poesía, que intenta quitarle a zurriagazos, por temor a que sea un síntoma de homosexualidad. Le vemos despilfarrando el dinero para que su hijo inaugure su hombría con la prostituta más cara

y buscándole un matrimonio que sea ventajoso desde el punto de vista de la alcurnia. Similar a él es el Sr. Almada, noble venido a menos, cuya máxima aspiración es casar a sus hijas con vástagos de familias adineradas.

En oposición a José Gálvez y Carlos Rodríguez y sus amigos poetas, como Ventura y Márquez, que imitando a los bohemios parisienses intentan escribir y frecuentan sin ningún compromiso cafés, billares, salas de fiestas y fumaderos de opio, surge la figura de Martín Sandoval, que vive sinceramente las teorías anarquistas e intenta llevarlas a la práctica, alentando a los obreros en sus reivindicaciones, hablando a sus amigos en los lugares donde estos se reúnen y llevándole libros a Carlos. El narrador nos lo presenta siempre desde fuera, obstinado en su labor propagandística y emocionado cuando encuentra a Carlos en el hospital, momento en el que le pide que le llame por su nombre, Martín. Más tarde sabemos, por la conversación que tiene lugar en el epílogo, que se dedicó al periodismo y a la política y que objetivos que como la jornada de ocho horas parecían entonces un sueño salieron adelante.

Pero si hay un personaje que tiene importancia en este estudio es el del licenciado Cristóbal, dado que de su boca obtenemos los mejores consejos sobre poética. No aparece hasta la secuencia 3ª del 2º capítulo, cuando Carlos y José tienen noticia de la existencia de los escritores de cartas de la Plaza de Santo Domingo y consideran la necesidad de pedir consejo a quien el narrador nos presenta como “experto en esquilas amorosas y cortejos por correspondencia” (2014: 83). Contrariamente a lo que ocurre con otros personajes, de él sí nos da una descripción física: va “con su sombrero raído y sus aparejos de chupatintas auestas” (2014: 83), “un viejo con antiparras y el pelo encanecido, que ni siquiera levanta la vista de los papeles” (2014: 89), “con la chaqueta de pana llena de lamparones” (2014: 139), “apura su vaso de pisco. Se restriega la humedad de los labios con el puño de la camisa”, “con un movimiento ágil, hurga en el bolsillo y abre la tapa de su reloj” (2014: 98), “se arma un cigarro mientras escucha” (2014: 142). Sabemos por el narrador o por lo que él mismo cuenta que empezó a escribir cartas para otros por casualidad, cuando estaba en el servicio militar, y que acabó convirtiéndose en su oficio, un oficio del que está muy orgulloso, pues se sabe demiurgo de un montón de amores llevados a buen término gracias a su pericia con las palabras.

Otro personaje que bien merecería el rango de protagonista, pero el autor se lo escamotea no permitiendo que sepamos siquiera su nombre, es el de la chica del prostíbulo a la que acude Carlos tratando de ver en ella a Georgina. Aunque sólo ocupa 6 de los 70 pequeños capítulos en que está estructurada la trama, surge con una gran fuerza. El narrador nos va dando cuenta de su vida miserable, en tanto ella sueña con escapar de la misma viéndola como algo transitorio; envidia a la prostituta polaca por su alto precio y por haber sido la primera mujer para este hombre que ahora a ella le importa cada vez más; escucha con fruición los folletines, a los que aunque analfabeta tiene acceso a través de una compañera que se los lee, y llega a enamorarse de Carlos, sufriendo una gran decepción. A través de ella y de la niña polaca, en otra secuencia memorable, el autor nos presenta el panorama de la vida en los prostíbulos limeños a comienzos del siglo XX, puede que desgraciadamente no muy diferente de lo que acontece aún hoy día en lugares de todo el mundo. A la polaca la describe como una muchachita muy blanca con trenzas rubias, vestida de una manera exótica, pero lo que más la caracteriza es la frase que pronuncia como un mantra después de la violación, frase que Carlos toma como una declaración de amor, pero que no es sino la expresión – cuando la traducimos del polaco- de lo que ella más desearía en aquel momento: “Quiero irme a casa”.

Paradigma también de un grupo de mujeres es Elizabeth, la joven de familia oligárquica cuya misión en la vida, por más que no sea esa su voluntad, es la de servir de moneda a sus padres en el juego de alianzas por el poder y el dinero. La vemos interesarse por Carlos y luego por José, en función de sus ideas, y luego entregarse inconscientemente en los brazos de éste, en lo que al menos para ella habrá sido una historia de amor. Su hermana fea ni siquiera tendrá esa oportunidad de actuar por sí misma, limitación que se ve reforzada metafóricamente en el relato por su imposibilidad de hablar en el mismo idioma que los demás.

Otro grupo, igualmente marginado, es el de las criadas. Tenemos a Marcela, la criadita de José a la que éste visita asiduamente en su dormitorio hasta que, presumiblemente embarazada, es despedida por sus padres; situación que sin duda vuelve a repetirse con otras, ya que José alardea de haber desgastado los muelles de muchos colchones de su casa. También sometida, aunque sin la opresión sexual, está la criada de Carlos, a la que éste, sinceramente interesado por entender lo que está pasando

en el país, pregunta sobre la huelga y los salarios, recibiendo comentarios serviles y asustados sobre lo contenta que ella está trabajando por medio sol y la manutención, por mucho que su hermano sea un revolucionario.

Están también los inmigrantes chinos, de cuya humildad y desarraigo logra un retrato entero con sólo dos pinceladas: “hombres y mujeres de rostros tristes, que ni siquiera se atreven a alzar la vista cuando se cruzan con ellos en los descansillos.” (2014: 34). “Escaleras abajo [de la buhardilla] los chinos comen o sueñan o entonan viejas canciones del Río Amarillo, o simplemente trabajan para seguir viviendo sin pensar en nada, sin descubrir todavía que ya han comenzado a olvidar los rostros de sus madres y esposas.” (2014: 78).

Del mismo modo acierta a describirnos en unas pocas frases el personaje de la rata, con cuya muerte consigue emocionarnos (2014: 241) al final de la 2ª parte²⁵.

También procede reseñar aquí la forma en que se nos presenta a Juan Ramón Jiménez a través de las cartas, convirtiéndole de este modo en un personaje de la novela. En un primer momento pensé que las que aparecen en el libro eran transcripciones de las misivas auténticas del poeta, pero tras documentarme al efecto (*vid.* Jiménez 2006: LVII-LVIII, 138, 591-604) supe que la única carta de JRJ que se conserva en relación con este asunto es la primera, en la que brevemente acusa recibo de la carta de Georgina y le remite un libro quedando en que le enviará los otros que escriba, recogida fragmentariamente en las páginas 16-17 de la novela, de lo que se deduce que las otras cartas tuyas que figuran en el texto (secuencias 2.22 [p. 179-180] y 2.29 [p. 211-214]), más las reseñadas por José en las páginas 277 a 279, han sido redactadas por el autor²⁶ imitando hábilmente su estilo y su manera de pensar.

²⁵ *vid. supra* p. 50.

²⁶ Lo mismo ocurre con las correspondientes a Georgina, pues tras la pertinente comparación con las copias publicadas a las que he tenido acceso (Jiménez 2006: 592, 594, 601) [faltaría una que no se reproduce y cuyo contenido por tanto desconozco], observo –provisionalmente puesto que para afirmarlo habría que consultar todo el corpus– que de las cartas de ella que aparecen en el texto (secuencia 1.10 [p. 41-42], fragmento en página 116, secuencia 2.11 [p. 123-125], secuencia 2.35 [p. 237-238] y fragmento en p. 288) sólo éste último fragmento y algunos párrafos de la secuencia 1.10 y del fragmento de la p. 116 proceden de las originales, conservadas en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico (Jiménez 2006: LVIII), siendo por consiguiente en su mayor parte creación del autor.

2.2.2. Cómo dice el narrador que se debe crear un personaje

Volviendo al narrador, voy a analizar ahora sus indicaciones explícitas en lo que se refiere a la creación de personajes. La primera es la que se da en la secuencia 3ª del primer capítulo, cuando propone definir un personaje en diez palabras, para luego a partir de esa definición irlo desarrollando en las sucesivas.

Nos facilita otro comentario al respecto cuando llegamos a la secuencia en la que aparece el licenciado Cristóbal, cuya vida omite contarnos desde el principio porque:

La vida de los hombres ilustres comienza con su nacimiento, y en cierto sentido incluso más atrás, con las hazañas de los antepasados que les darían apellido y títulos. Los hombres humildes, en cambio, vienen al mundo mucho más tarde, cuando ya tienen manos para trabajar y espaldas con las que soportar ciertos pesos. Algunos, la mayoría, no nacen nunca. Permanecen invisibles toda su vida, habitando rincones miserables donde la Historia no se detiene. Podría decirse que Cristóbal nace a los diecisiete años, cuando recibe un puesto ínfimo como escribano en una notaría de Lima. (2014: 83-84).

Otra intervención metalingüística del narrador tiene lugar en la secuencia final del 2º capítulo, dedicada a la rata filantrópica, de cuya actuación, según la consideremos consciente o no, depende el que estemos ante una novela realista o fantástica, y, según llegue o no a producirse, el que la novela derive en tragedia o siga siendo comedia.

Seguidamente, al comienzo del capítulo 3º, se plantea el alcance que debe dar al personaje de la chica del prostíbulo: “De hecho tal vez su vida insignificante merecería unas cuantas líneas: acaso toda una página” (2014: 245). “Una página. Por ahora es más que suficiente. Porque ni su cama desvencijada, ni el libro de deudas ni la fotografía (...) serán nunca lo bastante importantes para aparecer en la novela de Georgina” (2014: 246). Si bien luego el personaje sigue creciendo.

Otras ideas sobre poética expuestas por el narrador que merece la pena reseñar son:

Hay algo que “sólo sabe hacer la mejor poesía: nombrar lo que nunca antes ha existido y darle vida” (2014: 13).

El oficio de escribir “no es una profesión sino algo así como un acto de fe” (2014: 79).

2.2.3 Cómo los personajes de la novela crean un personaje

papel perfumado [...], caligrafía de mujer [...] palabras largamente maduras [...] de esas palabras nacerá Georgina, tímidamente al principio, porque así es como escogen que sea, una jovencita miraflores que suspira con los versos de Juan Ramón y cuya candidez les hace reír en las pausas [...] empieza por ser sólo eso, un nombre y una carta lacrada. (2014: 12-13).

“Lo que sí importa, y mucho, son los encabezamientos y finales de esas cartas. Su manera de fluir discretamente [...] su muy atentísima y segura servidora; cordialmente; con afecto; con cariño; con ternura” (2014: 26).

“Las mujeres suspiran mucho, y cada vez que suspiran ponen puntos suspensivos. Exageran mucho, y cuando exageran ponen una exclamación. Sienten mucho, y por eso todos sus sentimientos llevan un adverbio” (2014: 28).

“Deben conocer a su personaje hasta en los más mínimos detalles” (2014: 115): “Carlos la imagina rubia, pálida, quién sabe si enferma. Vagamente triste. También muy joven: casi una niña. Tiene los ojos azules y las manos frágiles y muy blancas, como hechas de nieve. Es tímida y sensible” (2014: 115), en un escenario de “largas veladas en las que sentarse en el cenador a esperar invitados o a esperar nada; que otro día termine y al mismo tiempo el miedo de que eso sea todo” (2014: 116).

Y en ese escenario, algunos personajes y uno o dos sentimientos. Un padre autoritario [...] Una madre enferma o muerta. Cada tanto, la sensación de que el mundo se vuelve irreal [...] Y sobre todo las seis mil millas de distancia que la separan del único ser humano que parece comprenderla; la persona que la hace sentir viva otra vez, viva por completo. (2014: 117).

En la versión de José por el contrario es “morena y joven, casi una niña. Su Georgina tiene la tez oscura y los rasgos aindiados” (2014: 119).

Georgina es Marcela si Marcela no hubiera sido criada ni analfabeta y, en lugar de fregar de rodillas las losetas del zaguán, se hubiera dedicado a leer a los simbolistas y a los parnasianos. Es ella la que querría deslizar ciertas insinuaciones en las cartas. (2014: 121).

“Si U. quiere conocer mi alma, no debe mirar esa casa. Ni tampoco las avenidas geométricas que le señalo, rígidas como las instrucciones de un severo tutor. Yo no soy yo misma en mi casa sino lejos de ella” (2014: 125). *“Mi alma se parece más a esas callecitas que terminan en ningún lado; a esos solares pintorescos de donde regreso con los bajos de los vestidos tiznados de polvo y la satisfacción de haber vivido algo real, algo hermoso...”* (2014: 125).

Hace ya tantos años de lo de su hermana y todavía no se acostumbra a la idea de que ya no esté, pobrecita; esa manía de referirse a ella como si aún estuviera viva, como si nunca se hubiera ahogado en aquel río [...] Esa pérdida que imprimiría a su carácter el aire melancólico y culposo que aún conserva, porque al fin y al cabo quien sino ella le pidió que recogiera los lirios de la orilla. Y contra esa tristeza, contra ese desgarrón en el pecho que es como si también a ella le faltara el aire, no valieron nada ni las tisanas ni las excursiones al mar ni los seis meses de estancia en una casa de reposo. (2014: 133).

“«Decías que a Georgina le serían simpáticos los obreros...Puede que hasta se le ocurriera echar un vistazo al puerto, ¿no? Y entonces es cuando estalla la acción. ¡La represión policial! ¡La estampida! [...] Georgina herida»” (2014: 176). “«hablaría también de los obreros y de lo preocupada que está por su situación...»” (2014: 177).

Una Georgina un poco más atrevida; digamos más acorde al espectáculo de las bailarinas de cabaré, que enseñan los muslos mientras los escritores se emborrachan y escriben [...] Palabras y frases que la Georgina de antes no habría pronunciado, nunca. Son sólo pequeños detalles, es cierto, pero Carlos teme que en ellos esté el germen de algo nuevo, y discute esas sugerencias con energía. (2014: 182).

“José se divierte incorporando a sus cartas los atributos de Elizabeth: su cháchara insustancial, su coquetería ingenua, su credulidad casi enternecedora, su

preocupación por los desfavorecidos. Incluso un ligero toque de su inclinación natural a la tragedia” (2014: 207).

De pronto su voz está llena de estridencias, de torpezas, de vulgaridades; es una tapada que se desnuda de improviso y comienza a hablar de amor y sentimientos [...] Es como si la criada indígena de Gálvez se hubiera apoderado poco a poco del personaje. (2014: 222).

“«Georgina no es así... Tú lo sabes»” (2014: 223). “«Pero ahora esa vida tiene que seguir. Georgina se nos hace mayor, como si dijéramos»” (2014: 226). “«Hay que darle un poco de pasión a Georgina. Un poco de coquetería»” (2014: 226).

Pero ¡ay! ¿Y si lo que una se ha propuesto es precisamente esto, dejar que todo sea un inmenso rodeo, y que esas palabras innecesarias sean de alguna forma la lengua de su alma? Diga U., por favor, que me comprende. Que quiere, como yo, seguir escribiéndolas; hablarle esta noche, hablarle mañana, hablarle siempre. (2014: 238).

“Las esquelitas de Georgina se volvieron cada vez más apasionadas, más tiernas; toda su rabia [la de José por no inspirar todavía un poema a JRJ] convertida en adjetivos, en frases truncadas que eran como suspiros, en íntimas seducciones” (2014: 276).

“Recibí su última carta, aún no del todo repuesta de una enfermedad que me tuvo en cama por unas semanas. Mi familia, asustada, me llevó al Barranco, un pintoresco balneario, y después a un sanatorio en la Punta, lugar de veraneo también, muy solo y muy triste” (2014: 288). “Es un sanatorio de tuberculosos” (2014: 288).

“Comunique a Juan Ramón Jiménez que Georgina Hübner ha muerto” (2014: 296).

Pero Carlos y José no sólo crean a Georgina, también se crean a sí mismos como personajes cuando toman conciencia de que con su acción están escribiendo una novela:

La vida de Juan Ramón es también una novela, y capítulo a capítulo, carta a carta, ellos han comenzado ya a redactarla [...]. Están dando vida a la musa de la que Juan Ramón debe enamorarse, y esa historia posible, ese romance tempestuoso, ese fragmento de vida a medio camino de la realidad y la ficción, será su novela. (2014: 71).

Por un momento Carlos siente que sí, que lo que [José] está escribiendo [ahora sin él] es la historia de amor de Juan Ramón y Georgina, y aún diría más, que escribe su propia vida, y también la de todos. La vida de toda Lima. (2014: 253).

Es una novela, la que han escrito entre los dos, de la que necesitan salirse para volver a habitar en la realidad. [Como le ocurre a todo escritor cuando se ha involucrado a fondo en la creación de una ficción]:

[Carlos] pasado el tiempo ha olvidado casi por completo [...] sin embargo recuerda con absoluta precisión el rostro de Georgina. Pero no puede decirle eso [a José], porque de algún modo sería como empezar la novela de nuevo, y él sólo quiere acabar de una vez. Cerrar el libro. Llegar por fin a la última página, y después seguir viviendo. Para eso sólo falta escribir el final, una respuesta [incluir sus firmas] a la pregunta que el Maestro formula en su poema. (2014: 311).

2.2.4. Cómo dicen los personajes de la novela que se deben crear personajes y tramas

Ideas expresadas por José y Carlos, si bien a veces obtenidas del licenciado o de aquel libro de *Consejos para un joven novelista* de un tal Johannes Schneider que quemaron:

“Para escribir cosas extraordinarias, primero hay que experimentarlas. Ésa es la diferencia entre los poetas corrientes y los auténticos genios: la experiencia” (2014: 63).

«Eso es lo que necesitamos [...] una musa inalcanzable [...] ¿Qué habría sido de Dante si Beatrice no hubiera sido una niña o de Catulo si Lesbia no hubiera sido una puta? [...] Que se habría ido al carajo la literatura universal: eso es lo que habría pasado» (2014: 64).

“«Una musa o cualquier otra cosa. Qué sé yo. Una guerra, por ejemplo [...] A lo mejor Homero era un poeta mediocre y le salvó haber oído hablar de la guerra adecuada»” (2014: 66).

“Porque al fin y al cabo toda buena ficción hunde sus raíces en una emoción auténtica [...], lo que significa que para escribir sobre el amor un novelista debe echar mano a sus experiencias” (2014: 101).

Para que la novela sea perfecta deben conocer a su personaje hasta en los más mínimos detalles [...] Carlos cree haber escuchado una vez que Tolstói –o tal vez no era Tolstói, sino Dostoievski, o Gógol, o cualquier otro ruso- detuvo la escritura de su novela durante todo un mes, porque llegada cierta escena no sabía si su personaje aceptaba o rechazaba una tacita de té. (2014: 115).

En las páginas centrales de toda novela debe ocurrir algo extraordinario. Justo antes la trama parece decaer por un instante [...], atraviesa una depresión o un valle, una breve meseta de aburrimiento, y entonces ese algo sucede. Generalmente alguien que parecía indispensable para la historia muere, o bien alguien que parecía que iba a morir sobrevive. (2014: 151).

“«Al comienzo del segundo acto la historia siempre se adormece un poco; digamos que se vuelve un poco lenta [...] Pero ahora... [...] ¡Ahora llega la acción! [...]»” (2014: 176). “«¡Su amiga del otro lado del Atlántico al borde de la muerte! Eso le despierta sentimientos a cualquiera [...] Las musas de los poetas siempre están un poco a punto de espicharla. A lo mejor es por eso que son musas»” (2014: 176).

“Las grandes obras de la Literatura [...] nunca ceden a la tentación de los finales inesperados o efectistas” (2014: 282).

«¡Sálvala en la última página!, como en las novelas de baratillo que siempre terminan con un indulto imprevisto de la Corona. O con el descubrimiento de un tesoro. O con una carga de la caballería contra la retaguardia del enemigo, dirigida por un general del que ni siquiera nos habían hablado. Se llamaba Deus ex machina, ¿no? Pues eso: haz un Deus ex machina y que se vaya a la mierda la novela» (2014: 294-295).

Ideas del licenciado Cristóbal:

«Una grietita de seda a través de la cual se le distinguía a la tapada solamente un ojo... ¿Y saben por qué las tapadas se dejaban al descubierto ese ojo?» [...] «Porque siempre sugiere más lo que se muestra a medias que lo que se muestra por completo» (2014: 96).

“«¡Pero si yo no invento nada! Uno sólo puede escribir sobre sí mismo, incluso cuando cree escribir en nombre de otros»” (2014: 99).

Acerca de la importancia de los borradores: “Ahí estaba el caso de Alejandro Dumas que, por no hacer bocetos como Dios manda, acabó matando a un personaje en un episodio y resucitándolo tres o cuatro entregas más tarde” (2014: 131). “cómo resolvió Dumas su error [...] Fácil, muy fácil: cambiando el género de su obra. De folletín de espadachines pasó a novela sobrenatural, con sortilegios, y brujos, y hombres que mueren y luego reviven” (2014: 133).

Sobre la importancia de las palabras:

«Por un lado los sentimientos, por otro las palabras. Muy fácil, o eso parece. ¡Pero no es así, ni de lejos! Porque usted, antes de que yo le dé esas palabras, en realidad no tiene nada. [...] El amor es un discurso, amigo mío, es un folletín, una novela, y si no se escribe en la cabeza, o en el papel, o donde sea, no existe, se queda a medias; no pasa de ser una sensación que se creyó sentimiento...» (2014: 141).

Finalmente, no menos importante en relación con la poética es la idea que expone el personaje de Juan Ramón, en una de sus cartas, acerca de la forma de hacer poesía: “*Se es poeta ya desde el modo en que se mira*” (2014: 180).

2.3. Tiempo

El tiempo tiene en esta novela una estructura peculiar (*vid. infra* p. 91: Anexo III). Hay un eje vertical, que por analogía con la terminología lingüística podríamos llamar paradigmático, en el que se sitúa el narrador y que va desde 2014 [momento en que se produce la enunciación, fecha que conocemos por elementos paratextuales -si tomamos como indicio el año de publicación- y a la que se alude irónicamente en el texto como fin de la Historia (2014: 137)] hasta 1879 y 1866 [las fechas más antiguas a las que se remonta el narrador, cuando nos da cuenta respectiva de dos acontecimientos históricos: la contienda con Chile (2014: 84), a la que se incorporó el licenciado Cristóbal como fusilero, y la defensa del Callao (2014: 22), en la que murió un ilustre antepasado de

José], pasando por la mención a las dos guerras mundiales que tendrán que sufrir los protagonistas (2014: 12); cruzado por un eje horizontal, sintagmático, el del relato, que transcurre desde principios de marzo de 1904 (2014: 16) hasta finales de agosto de 1905, más un epílogo que tiene lugar en 1920 (2014: 307).

Pero estos casi dieciocho meses entre 1904 y 1905 (2014: 282), que constituyen la urdimbre en cuyo “lento discurrir de gota a gota” (2014: 77) ocurren muchas cosas en la vida de los protagonistas y otras de su pasado son evocadas por ellos, coexisten con un tiempo discontinuo, el de las cartas que se cruzan a través del Atlántico, separadas por periodos elásticos de treinta o más días; cartas que a veces se acumulan, que no llegan cuando se esperan. Ese tiempo discontinuo es realmente el tempo del relato, el eje sobre el que se mueven los personajes, y el narrador y nosotros con ellos, presos de la ansiedad y la emoción que acompañan a la recepción de las misivas; las cuales, a su vez, encierran otros espacios temporales: el de la vida de Georgina, en su burbuja inventada, y el de la vida real de Juan Ramón, que se nos ofrece a través de sus palabras en las cartas, con la narración de su viaje a Moguer y sus paseos por el Retiro madrileño.

2.4. Espacio

Prácticamente no hay descripciones, los lugares se caracterizan por su función.

Está el extenso espacio de los trayectos, en uno de cuyos rincones habita la rata, pero que, en cuanto inaccesible para los protagonistas, es en realidad un no-espacio [en sentido estricto, no en el de la definición de no lugares que hace Marc Augé (1992) como espacios de anonimato]. Están los espacios contenidos en las cartas, como el espacio imaginado por Carlos para Georgina [“Un laberinto de jardines emparrados, de cámaras con baldaquinos y estucos y tapicerías de raso, tardes de dar y recibir visitas, de tocar el piano para señoras graves. Largas veladas en las que sentarse en el cenador a esperar invitados o a esperar nada” (2014: 116)]. Aparecen también lugares inventados y sin tiempo, como ese mar de los Sargazos fuera del mapa al que alude Juan Ramón (2014: 213), equiparable a su alma deprimida²⁷, o el espacio evocado de los cuadros

²⁷ *vid. supra* p. 47.

famosos (2014: 259-260) en que se transforma el prostíbulo cuando la chica se disfraza²⁸. Pero sobre todo están los espacios de Lima donde transcurre la vida de Carlos, José y los demás personajes.

Sobre todos estos espacios destaca el de la buhardilla y su tejado o terraza (que no queda claro en el texto si es una cosa o la otra). Pese a su pobreza material, en un edificio habitado por inmigrantes y llena de muebles viejos, que tienen que ir quemando en la chimenea para combatir el frío, se nos presenta como un lugar acogedor en el que los dos amigos se refugian para dar curso a su afición a la poesía, la única actividad que no les viene impuesta por su entorno. Es allí donde escriben la mayor parte de las cartas y juegan a inventar historias sobre la gente que ven pasar. Un espacio similar, en cuanto a su función, es la escollera del malecón, desde cuya altura contemplan a los huelguistas del muelle, antes de bajar a mezclarse con ellos.

La mayor parte de los otros espacios que aparecen: tabernas, billares, clubes, la plaza donde consultan al licenciado Cristóbal, el claustro de la universidad, el fumadero de opio, los prostíbulos,... son para ellos lugares neutros. También el hospital. En cuanto a sus casas: para José resulta acogedora la suya, pero no así para Carlos, que soporta la incompreensión de sus padres, incluido el maltrato físico.

En este sentido, otro espacio hostil es el de la hacienda, en Iquitos, fuera de Lima, donde pasó su infancia, rodeado de niños indígenas, invisibles para él por imposición de su padre, e inventándose un amigo imaginario para paliar su soledad, al tiempo que se aficionaba a la lectura.

También hostil resulta el palacio de los Almada, especialmente para sus habitantes: Elizabeth escapa al coche y al acantilado para poder respirar.

demasiado grande como para disimular su decadencia. Por todas partes hay rincones vacíos que contuvieron, quizás, sillones Luis XV, un reloj de pesas suizo, espejos con marco de plata, alfombras persas, un lienzo de Pancho Fierro; y ahora queda sólo eso, su ausencia, sombras geométricas magullando las paredes y el suelo. (2014: 195).

²⁸ *vid. supra* p. 51-52.

Pero el lugar más hostil, no para Carlos que lo visita como cliente, sino para la chica que protagoniza varias de las secuencias finales de la novela, es el prostíbulo de Madame Lenotre, auténtica prisión con barrotes donde ve pasar su vida, sometida a las exigencias sexuales de los clientes y compartiendo un espacio reducido y mísero con otras prostitutas, un lugar en el que la literatura y el amor se han convertido en “un lujo muy peligroso” (2014: 249), y al que está atada para siempre por deudas que se incrementan cada día por la manutención y otros gastos corrientes.

El único respiro para ella y sus compañeras, aparte del periodo sin clientes de Semana Santa en que juegan unas con otras al bingo, es la playa, un lugar acogedor en cuyo recuerdo se refugia sin ataduras:

En las tardes de calor que Madame Lenotre consiente llevarlas de paseo hasta una cala de Barranco, a dos millas largas de la playa donde los ricos toman sus baños de ola –no sea que encuentren a algún viejo conocido acompañado de su esposa e hijos-, y todas acaban entregándose al mar desnudas, entre risas y chapoteos. Piensa en cosas así, imágenes llenas de sol y de siestas y de habichuelas cubriendo los cartones del bingo, y si tiene suerte se queda dormida. (2014: 268).

Es la misma cala, enmarcada entre farallones de piedra, que se distingue al pie de los acantilados, en la que fueron vistas, “mujeres jugando en el agua y exhibiendo la verdad rotunda de sus cuerpos desnudos” (2014: 203), por José, Carlos, Elizabeth y la hermana de ésta desde lo alto del acantilado de Chorrillos, un acantilado que viene a ser otro lugar de libertad en contraste con la ciudad, esa ciudad cuadrículada²⁹ que Georgina describía en una de sus cartas (2014: 125) y de la que escapaba para recorrer los suburbios y los caminos de tierra.

²⁹ *vid. supra* p. 65.

3. CONCLUSIONES

Me proponía al inicio de este trabajo, describir los códigos y estrategias utilizados por el autor para construir la narración, los personajes y el espacio-tiempo de esta novela, así como verificar la posible originalidad de sus rasgos de estilo y de la poética subyacente.

Tras elegir como marco teórico la pragmática literaria, procedí a establecer una definición de *ficción* siguiendo a Lubomír Dolezel, quien considera la ficcionalidad como una convención del acto de habla, con una estructura semántica, en un marco de mundos múltiples que son estipulados; marco en el que los mundos de ficción son artefactos producidos por actividades estéticas, contruidos, conservados y en circulación en un medio de textos ficcionales, siendo los textos ficcionales actos de habla performativos con función de autenticación. En este contexto los mundos ficcionales de la literatura son productos de la poesis textual, y su macroestructura viene determinada por restricciones globales de selección de elementos y modelización de los mismos según las condiciones modales aléticas, deónticas, axiológicas y epistémicas elegidas y su cuantificación.

La *poética* es, a su vez, considerada como la actividad textual constructora de mundos, cuyo fruto son los mundos ficcionales.

Procedí luego a presentar varias poéticas de la ficción, entendidas como diferentes maneras de crearlos. Concretamente: la de Cervantes en el Quijote, que logra darnos el espejo del marco de ficción; la de Henry James, con la invención del reflector lúcido; la de García Márquez, con su creación, en *Cien años de soledad*, del Aleph formulado por Borges; y la de Cortázar, con la disgregación del narrador en *62. Modelo para armar*.

Analiqué, asimismo, diversos estilos de narrar, observando una gradación cronológica que va desde el narrador omnisciente, el restringido a los reflectores, el permeado en su enunciación por el estilo indirecto libre, el opacado por el estilo indirecto casi oblicuo, el disociado y finalmente el escindido en múltiples partes, para

recuperar después su carácter omnisciente, tanto en algún relato heterodiegético en 3ª persona como en la metaficción y la autoficción que predominan hoy.

He presentado luego la novela objeto de estudio, obra de un joven autor con formación en teoría de la literatura, filosofía e historia, inspirada en un hecho real, y estructurada en cuatro grandes capítulos o partes y en setenta pequeños capítulos o secuencias narrativas; y, tras resumir su argumento, he pasado a analizar la poética subyacente, comenzando por el narrador y siguiendo por la creación de personajes y la configuración del tiempo y del espacio.

El resultado de este análisis, a la luz del planteamiento teórico antes expuesto, es que el narrador utiliza, en su nivel extradiegético, unas veces la 3ª persona, como narrador heterodiegético omnisciente, y otras la 1ª del plural, como narrador autodiegético; alterna el estilo indirecto y el indirecto libre; usa normalmente el presente histórico y en ocasiones el futuro, o bien el imperfecto y a veces el pretérito indefinido; y se enfoca alternativamente en diversos personajes: Carlos, José, el padre de Carlos, la chica del prostíbulo..., pero sobre todo en el primero. Este nivel se combina con el intradiegético de los personajes, en estilo directo, y el hipodiegético³⁰ de los protagonistas de las cartas, que es autodiegético en 1ª persona. La mayor complejidad polifónica la alcanza, a mi parecer, en la secuencia 7ª del 3er. capítulo, donde obtenemos a través de la conciencia de Carlos el relato de José describiendo la carta de Juan Ramón Jiménez.

Nos hallamos, pues, la mayor parte del tiempo, ante un narrador omnisciente que hace gala de conocer en profundidad a sus personajes, tanto extradiegéticamente como en su cualidad de reflectores³¹, y que únicamente se bloquea en algunos momentos ante el pensamiento de Carlos, contraste que acentúa, al dejar sólo adivinarla, nuestra percepción de la batalla que se da en la conciencia de éste acerca de su identidad sexual. En este sentido la novela se adscribiría a la posible recuperación antes apuntada del

³⁰ Genette (1972: 238-239) al nivel interno al intradiegético lo denomina *metadiegético*, pero prefiero, por considerarlo menos proclive a confusiones, el término *hipodiegético*, utilizado por otros narratólogos (Villanueva 2006: 77; Platas Tasende [2004] 2011, *sub voce*: *niveles narrativos*).

³¹ Es decir tanto en la faceta que Darío Villanueva (2006: 24-27) califica de omnisciencia editorial, como en la de omnisciencia multi-selectiva; en este caso con reflectores lúcidos que permiten ver nítidamente lo que sucede.

narrador omnisciente heterodiegético; al tiempo que apuesta por el omnisciente autodiegético de la metaficción.

Por otro lado, la sintaxis de frases cortas y la estructuración en pequeños capítulos o secuencias confiere a la narración un ritmo ágil, a la par que entrecortado, análogo al de la sucesión de cartas.

En cuanto al léxico, emplea un español neutro, en un registro culto compatible con la época y al mismo tiempo actual.

En relación con los personajes, veíamos que apenas hay descripciones, sino que están caracterizados por su manera de actuar. Analicé en primer lugar los que crea el narrador: el personaje colectivo de los dos estudiantes que juegan a ser pobres y poetas y devienen novelistas; Carlos, complejo y sensible; José, arrogante y manipulador; sus mayores, ávidos de dinero o alcurnia; el buen anarquista Sandoval; el licenciado Cristóbal, capaz de crear amor con sus cartas; las mujeres siempre sometidas, ya sean señoritas, criadas o prostitutas; los inmigrantes desarraigados; la rata, en su mundo minúsculo; y JRJ, en la tristeza elegante de sus cartas.

Pasé luego a ver cómo aconseja el narrador crear personajes: definirlos en pocas palabras, omitir detalles no relevantes, decidir el alcance que se les va a dar; además de ver la poesía como creación y la literatura como acto de fe.

Después comprobé cómo los personajes crean personajes: por una parte a Georgina (papel, caligrafía, un nombre, encabezamientos y finales de carta, puntos suspensivos, exclamaciones, adverbios, detalles, escenarios, sensaciones y sentimientos, insinuaciones, enfermedad, muerte), por otra a los que inventan a partir de los viandantes y a sí mismos como personajes de una novela de la que necesitan finalmente salirse.

En cuarto lugar, analicé los consejos que dan los personajes para crear personajes y tramas: experimentar la vida, imaginar todos los detalles, que tras un punto muerto ocurra algo extraordinario en las páginas centrales de la novela, finales no

sorpresivos, más sugerir que mostrar, hacer borradores, crear con las palabras, saber mirar.

Pasé luego a considerar el tiempo, estructurado en dos ejes: el vertical, que corresponde al tiempo del narrador, y el horizontal, con dos variantes: la de la trama y el discontinuo de las cartas.

En cuanto al espacio, apenas hay descripciones, pues los lugares se caracterizan básicamente por su función. Encontramos el espacio inaccesible de los trayectos, espacios imaginados como los de las cartas o el de los cuadros evocados, y los espacios de Lima: unos desolados u hostiles como la casa y la hacienda de Carlos o la mansión de los Almada o el prostíbulo para la chica; otros neutros, como las tabernas, billares, clubes, la plaza donde consultan al licenciado, el claustro de la universidad, el fumadero de opio, el hospital..., mientras que otros son auténticos espacios de libertad: la buhardilla, el tejado, el malecón, el acantilado y la playa en la cala.

El autor implícito que emerge de esta historia, a través de los personajes, la configuración espacio-temporal y los comentarios, a veces irónicos, del narrador, es alguien que valora la creación literaria y la belleza de las metáforas y la capacidad de la palabra para configurar la percepción de la realidad y que ve la injusticia social y sabe describirla hábilmente de manera indirecta, por medio de las situaciones en las que se hallan los personajes y de las que no pueden escapar.

Por otra parte, de la conjunción de personajes, tiempos y espacios presentes en la novela es dable obtener varios mundos que interactúan entre sí, dando lugar a la reiteración del espejo del pacto de ficción. A la manera en que don Quijote crea a Dulcinea, los personajes de *El cielo de Lima* crean a su vez personajes, de una manera recurrente; ya sea por actividad lúdica o por apuesta, como los dos amigos protagonistas, por vocación y profesión, como el licenciado Cristóbal, o por necesidad vital, en los casos de Carlos y la chica del prostíbulo, configurando de este modo un espejo múltiple, en el que el pacto de ficción se refleja una y otra vez (*vid. infra* p. 93: Anexo IV). Esos mundos son los siguientes:

Mundo A: En el que se establece el pacto de ficción que da origen a *El cielo de Lima*, un pacto entre el autor implícito, que se expresa a través del narrador, y el lector implícito, para crear la novelización de unas cartas, unos personajes y un espacio-tiempo con referentes en el campo de referencia externo.

Mundos B: Dos mundos paralelos, que constituyen un primer nivel dentro del mundo A:

B1: El de los personajes de la novela, cuyas condiciones aléticas, deónticas, morales y epistémicas son análogas a las del mundo natural.

C1: Los de los emisores y receptores de cartas de amor, creados por el Licenciado Cristóbal, en los que todos los sujetos tienen la obligación ontológica de estar enamorados y la capacidad epistémica para saber demostrarlo con palabras.

C2: Los mundos de los paseantes, cuyas historias imaginarias crean José y Carlos, con parámetros análogos a los de su propio mundo, B1, o a los de otros tomados de la literatura que pertenece al campo de referencia externo que comparten con A.

C3: El mundo de Georgina y JRJ, circunscrito al ámbito de las cartas y cuyas modalidades vienen impuestas por su adecuación a las cartas reales, pertenecientes al campo de referencia externo que comparte con el mundo A.

Dentro, a su vez, estarían los **mundos D** que JRJ crea en su mente; como ese piélago fuera del mapa en el que se siente varado, análogo en su indeterminación al mar de los Sargazos del mundo natural.

C4: El mundo a lo Chéjov y Toulouse-Lautrec que crean Carlos y la chica del prostíbulo con sus imaginaciones y representaciones, un mundo en el que sólo hay señoritas y caballeros viviendo amores románticos y que estalla como una burbuja de jabón al chocar con el mundo B1 en que habitan los personajes cuando éstos dejan de soñarlo.

B2: El mundo posible de la rata, que implicaría su personificación, así como la atribución a la misma de cualidades supranaturales en las modalidades epistémica y moral, dado que se la presenta como capaz de comerse a voluntad las cartas que harían daño en el mundo B1; el A pasaría de este modo –si se aceptase por el lector el mundo B2- a tener dos dominios: el natural y el supranatural.

En consecuencia, utilizando el término canónico usado por Genette (1972: 242-243) para denominar las historias-espejo contenidas en otra historia a la que reflejan, creo que es legítimo concluir este trabajo incluyendo entre las poéticas de la ficción antes citadas por su originalidad la que sustenta esta obra, bajo el título: Juan Gómez Bárcena y la *mise en abyme* múltiple del pacto de ficción; o bien, empleando el término traducido a *(texto) espejo*, como recomienda Mieke Bal ([1985] 2009: 150-151), Juan Gómez Bárcena y la multiplicidad del espejo del pacto de ficción.

4. BIBLIOGRAFÍA

4.1. FUENTES PRIMARIAS

Bernhard, Thomas ([1984] 2012). *Tala*, trad. Miguel Sáenz. Madrid: Alianza Editorial.

Borges, Jorge Luis ([1949] 2013). “El Aleph”, en *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 330-344.

Butor, Michel ([1957] 1980). *La modification*. París: Minuit.

Cortázar, Julio ([1959] 1976). “Las babas del diablo”, en *Los relatos 3. Pasajes*. Madrid: Alianza, 124-138.

--- ([1963] 2013). *Rayuela*, ed. de Andrés Amorós. Madrid: Cátedra.

--- ([1968] 1996). 62. *Modelo para armar*. Barcelona: Alfaguara.

García Márquez, Gabriel ([1967] 1973). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.

--- (1975). *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza y Janés.

--- (1981[1989]). *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Mondadori.

Gil Roësset, Marga / Clark, Marga *et al* (2015). *Marga: edición de Juan Ramón Jiménez*, pról. Carmen Hernández-Pinzón. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Gómez Bárcena, Juan (2002). *El héroe de Duranza*. Vigo: Ir Indo

--- (2010). *Farmer stop*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones y Editorial Complutense.

--- (2012). *Los que duermen*. Madrid: Salto de página.

- Gómez Bárcena, Juan (ed.) (2013). *Bajo treinta*. Madrid: Salto de página.
- (2014). *El cielo de Lima*. Madrid: Salto de página.
- James, Henry ([1896] 2008). *La figura de la alfombra*, trad. Enrique Murillo. Madrid: Impedimenta.
- ([1898] 2013). *Otra vuelta de tuerca*, trad. José Luis López Muñoz. Madrid: Alianza.
- ([1903] 1989). *Los embajadores*, trad. Antonio-Prometeo Moya. Madrid: Montesinos.
- Jiménez, Juan Ramón ([1913] 2009). *Laberinto (1910-1911)*, ed. Carlos Martín Ares, pról. Elena Pallarés y Túa Blesa. Madrid: Visor.
- (2006). *Epistolario I (1898-1916)*, ed., introd. y notas de Alfonso Alegre Heitzmann. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Joyce, James ([1922] 2005). *Ulises*. Madrid: Cátedra.
- Kafka, Franz ([1915] 2011). “La transformación”, en *La transformación y otros relatos*, comp., ed. y trad. Ángeles Camargo y Bernd Kretzschmar. Madrid: Cátedra.
- ([1925] 2008). *El proceso*, trad. Miguel Sáenz. Madrid: Nórdica.
- ([1926] 2014). *El castillo*, trad. Miguel Sáenz. Madrid: Alianza Editorial.
- Le Guin, Ursula K. ([1972] 2013). “El nombre del mundo es bosque”, trad. Matilde Horne, en *Los mundos de Úrsula K. Le Guin*. Barcelona: Planeta.
- Reig, Rafael (2006). *Manual de literatura para caníbales*. Barcelona: Debate.
- Torrente Ballester, Gonzalo ([1984] 1999) *Quizá nos lleve el viento al infinito*, Madrid, Alianza Editorial.

4.2. FUENTES SECUNDARIAS

- Anglia Ruskin University (2015). *Guide to the Harvard Style of Referencing*, 5ª edición. Cambridge: Anglia Ruskin University [PDF]. Recuperable [accediendo previamente a la versión abreviada y pulsando en el enlace que figura al efecto en su página 2] de <<http://libweb.anglia.ac.uk/referencing/harvard.htm>> (Web que cuenta asimismo con un nodo de información en línea) [consulta 13/06/2015]
- APA (2003). *Manual de estilo de publicación de la American Psychological Association* (adaptado para el español por la Editorial El Mundo Moderno), 2ª edición, traducida de la 5ª ed. en inglés, trad. Maricela Chávez, Mayra Inzunza y José Alberto Jiménez. México, D.F.: El Mundo Moderno [libro en línea]. Accesible en <<http://es.calameo.com/read/001048733c53ac36d3401>> [consulta 13/06/2015]
- Aristóteles (1990): *Retórica*, intr., trad. y notas de Quintín Racionero. Madrid: Gredos.
- (2003): “Arte poética”, en Aristóteles/Horacio, *Artes poéticas* (textos bilingües), ed. Aníbal González. Madrid: Visor.
- Auerbach, Erich ([1946] 1993). *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, Marc ([1992] 2000). *Los “no lugares”, espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, Gaston ([1957] 1994). *La poética del espacio*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1960 [2011]). *La poética de la ensoñación*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Bal, Mieke ([1985] 2009). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra.
- Barthes, Roland (1966): *Critique et vérité*. París: Seuil.
- Booth, Wayne ([1961] 1974). *La retórica de la ficción*, trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Barcelona: Bosch.
- ([1974] 1986). *Retórica de la ironía*, trad. y notas de Santiago Gubern Garriga-Nogués. Madrid: Taurus.
- Butler, Judith ([1990] 2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, trad. María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- Dolezel, Lubomír ([1998] 1999). *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, trad. Félix Rodríguez. Madrid: Arco/Libros.
- Domínguez Caparrós, José ([1981] 1987). “Literatura y actos de lenguaje”, en Mayoral, José Antonio (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 83-121.
- Eagleton, Terry ([2007] 2010). *Cómo leer un poema*, trad. Mario Jurado. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel ([1966] 2010). *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI.
- Frege, Gottlob ([1892] 1973), “Sobre el sentido y la denotación”, en *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, trad. Thomas Moro Simpson. Madrid: Siglo XXI.
- García Márquez, Gabriel / Mendoza, Plinio Apuleyo ([1982] 1994). *El olor de la guayaba*, entrevista. Barcelona: Mondadori.
- Garrido Domínguez, Antonio ([1996] 2008). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- (2011). *Narración y ficción*. Madrid: Iberoamericana.

- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- Grupo μ ([1970] 1987). *Retórica General*, trad. Juan Victorio. Barcelona: Paidós.
- Harshaw, Benjamín ([1984] 1997). “Ficcionalidad y campos de referencia”, trad. Eugenio Contreras, en Garrido Domínguez, Antonio (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 123-157.
- Jakobson, Roman ([1958] 1974) “La lingüística y la poética”, en Thomas A. Sebeok (ed.): *Estilo del lenguaje*, trad. Ana María Gutiérrez Cabello. Madrid, Cátedra.
- James, Henry ([1884] 1992). *El arte de la ficción* (texto bilingüe), ed. María Antonia Álvarez. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- Jung, Carl Gustav / Franz, Marie Louise von *et al.* ([1964] 1995). *El hombre y sus símbolos*, trad. Luis Escolar Bareño. Barcelona: Paidós.
- Kripke, Saul A. ([1972] 1985). *El nombrar y la necesidad*, trad. Margarita M. Valdés. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma.
- Lausberg, Heinrich ([1960] 1976). *Manual de retórica literaria*, trad. José Pérez Riesco, 3 vols. Madrid: Gredos.
- Lázaro Carreter, Fernando (1976). *Estudios de poética (la obra en sí)*. Madrid: Taurus.
- Martínez Bonati, Félix ([1978] 1997). “El acto de escribir ficciones”, en Garrido Domínguez, Antonio (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 159-179.
- Massei University (s. f.). *APA Style*. Auckland, New Zealand: Massei University [nodo de información en línea, vídeos y simulador interactivo]. Accesible en <<http://owll.massey.ac.nz/referencing/apa-style.php>> [consulta 13/06/2015]
- Mayoral, José Antonio (2005). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- Moreno, Fernando Ángel (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal-Editions.

- Palencia-Roth, Michael (1983). *Gabriel García Márquez (la línea, el círculo y la metamorfosis del mito)*. Madrid: Gredos.
- Pavel, Thomas G. ([1986] 1989). *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Platas Tasende, Ana M^a. (2004/2011). *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Espasa.
- Pozuelo Yvancos, José María ([1993] 2010). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Regueiro Rodríguez, María Luisa y Sáez Rivera, Daniel M. (2013). *El español académico: guía práctica para la elaboración de textos académicos*. Madrid: Arco/Libros.
- Reyes, Graciela (1984). *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Ricoeur, Paul (1983). *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*. París: Seuil.
- (1984). *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*. París: Seuil.
- (1985). *Temps et récit. 3. Le temps raconté*. París: Seuil.
- Russell, Bertrand ([1905] 1981). "Sobre la denotación", en *Lógica y conocimiento*, compilación de Robert Charles Marsh, trad. Javier Muguerza. Madrid: Taurus.
- Sanmartín Ortí, Pau (2008). *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Saussure, Ferdinand de ([1916] 1971). *Curso de lingüística general*, publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye, trad., pról. y notas de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada.
- Searle, John R. ([1969] 1980). *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*, trad. Luis M. Valdés Villanueva. Madrid: Cátedra.

Todorov, Tzvetan (ed.) ([1965] 1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol. Madrid: Siglo XXI.

Torrente Ballester, Gonzalo (1975). *El Quijote como juego*. Madrid: Guadarrama.

Valéry, Paul ([1938] 1957). “Première leçon du cours de poétique”, en *Oeuvres*, I, París: Gallimard.

Villanueva, Darío (2006). *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*. Madrid: Marenostrum.

Viñas, David ([2002] 2012). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel.

Zabala Trías, Sylvia (2009). *Manual de Estilo de Publicaciones APA 6ª edición*. San Juan, Puerto Rico: Biblioteca de la Universidad Metropolitana [PDF]. Recuperable de <<http://www.reddolac.org/profiles/blogs/manual-de-estilo-de-publicaciones-apa-6-edicion>> [consulta 13/06/2015]

OPERADORES MODALES

	OPERADORES MODALES			
CUANTIFICADORES	ALÉTICO	DEÓNTICO	AXIOLÓGICO	EPISTÉMICO
Algunos	Posible	Permitido	Bueno	Conocido
Ninguno	Imposible	Prohibido	Malo	Desconocido
Todos	Necesario	Obligatorio	Indiferente	Supuesto

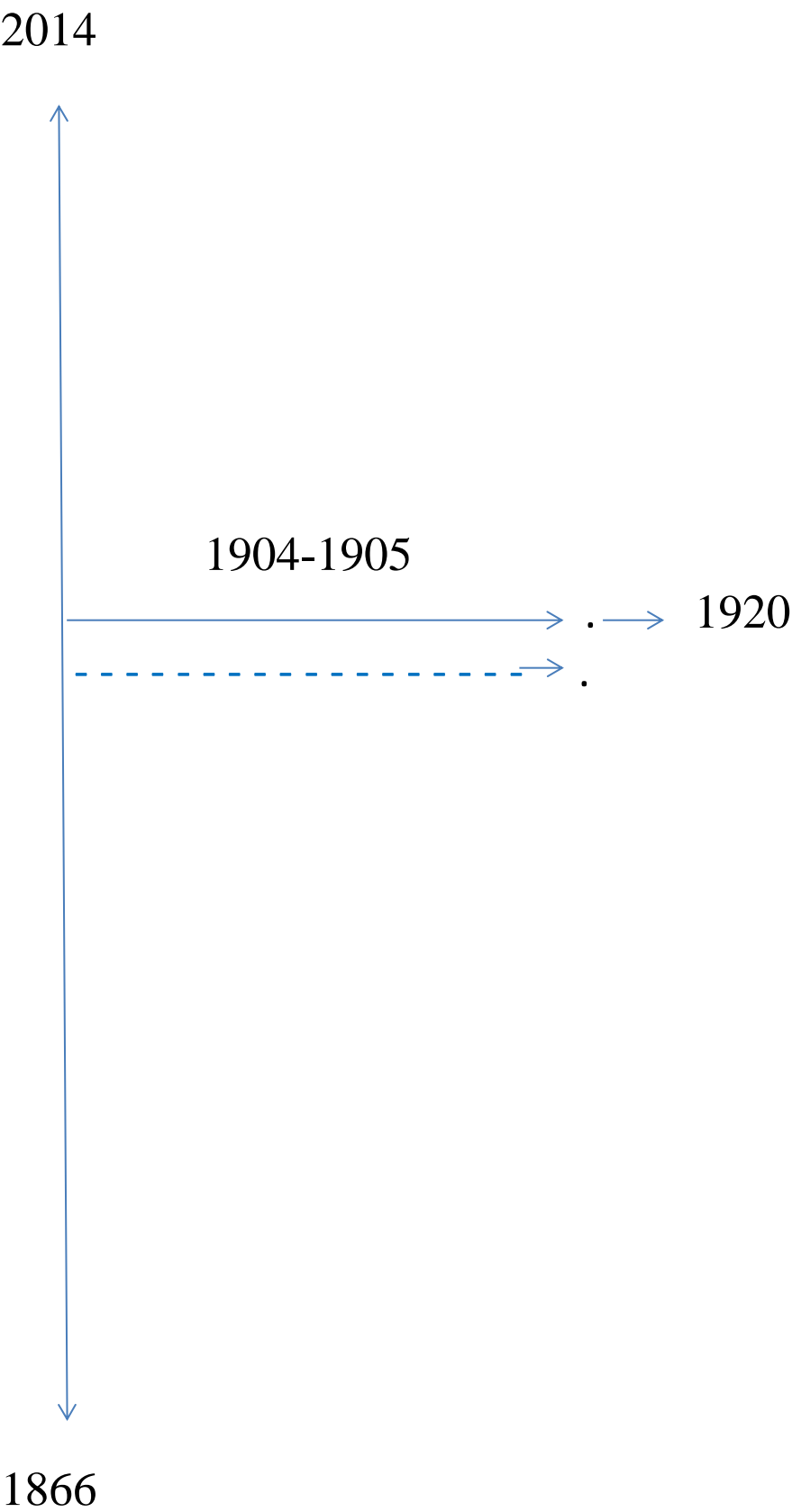
Elaborado a partir de L. Dolezel (1998): *Heterocósmica*, capítulo V.

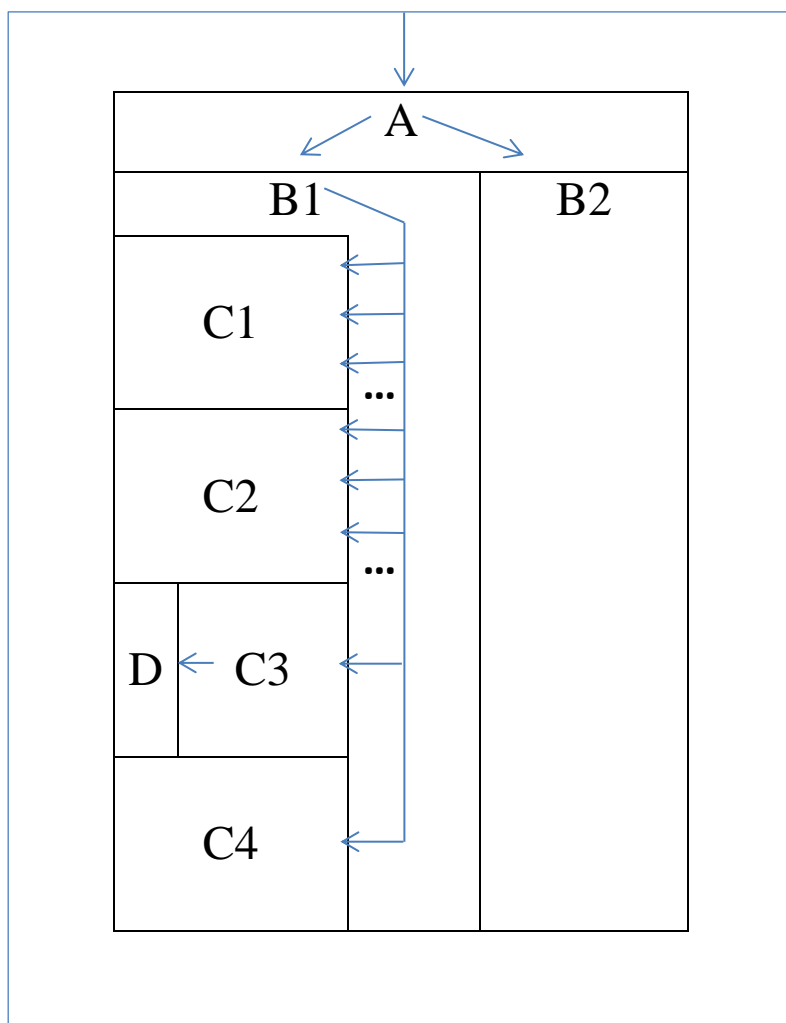
NIVELES DE NARRACIÓN Y TIPOS DE NARRADORES

NARRADORES	NIVELES	
	EXTRADIEGÉTICO	INTRADIEGÉTICO
HETERODIEGÉTICO	El NARRADOR cuenta una historia ajena. p.ej. en novelas de Galdós.	El PERSONAJE cuenta una historia ajena. p.ej. Sherezade en <i>Las mil y una noches</i> .
HOMODIEGÉTICO	El NARRADOR cuenta algo que ha visto. p. ej. Nick en <i>El Gran Gatsby</i> .	El PERSONAJE cuenta algo que ha visto. p.ej. varios en <i>Crónica de una muerte anunciada</i> .
AUTODIEGÉTICO	El NARRADOR cuenta algo que le ha ocurrido. p.ej. Marcel en <i>En busca del tiempo perdido</i> .	El PERSONAJE cuenta algo que le ha ocurrido. p.ej. El cautivo en el Quijote.

Elaborado a partir de G. Genette (1972): *Figuras III*, capítulo 5: “Voz”.

EL TIEMPO EN *EL CIELO DE LIMA*



MUNDOS CONTENIDOS EN *EL CIELO DE LIMA*

Las flechas indican los pactos de ficción.

María Luisa Hernández García

mluisa.hernandezg@gmail.com